PANDEMIAVISIÓN

Reflexiones visuales del confinamiento

Omar Alonso García-Martínez
Editor - compilador

Fundación Universitaria
SAN MATEO
Editorial

Pandemiavisión: reflexiones visuales del confinamiento

Omar Alonso García-Martínez (ed.)

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GARCÍA-MARTÍNEZ, O. A., ed. *Pandemiavisión*: reflexiones visuales del confinamiento [online]. Bogotá: Editorial Fundación Universitaria San Mateo, 2022, 227 p. ISBN: 978-628-95262-3-3. https://doi.org/10.7476/9786287725133.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribição 4.0.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimento 4.0.

PANDEMIAVISIÓN

Reflexiones visuales del confinamiento

PANDEMIAVISIÓN

Reflexiones visuales del confinamiento

Omar Alonso García-Martínez

Editor - compilador

Fundación Universitaria
SAN MATEO
Editorial

Pandemiavisión:
Reflexiones visuales del confinamiento

© **2022, Fundación Universitaria San Mateo**

© **Omar Alonso García-Martínez, editor - compilador**
© **Varios autores**

Primera edición, 2022
ISBN 978-628-95262-3-3 (digital)

Autoridades académicas
Juan Carlos Cadavid Botero, Rector
María Luisa Acosta Triviño, Vicerrectora Investigación y Bienestar
Richard Rangel Martínez, Vicerrector Académico
Félix Sánchez Ardila Decano Facultad Ingenierías y Afines
Camilo Soto Yépez, Director Programa de Diseño Gráfico
Ricardo Acosta Triviño, Director de Investigación

Preparación editorial
Editorial Universitaria San Mateo
Raúl Cera Ochoa, coordinador de publicaciones
Paula Cabezas García, correctora de estilo
Sebastian Yañez Barriga, diseño y diagramación
Rodrigo Paglieri Portada (Territorio sustenido – 2021).

Transversal 17 No 25-25
editorial@sanmateo.edu.co
PBX: 330 99 99, ext. 403
https://www.sanmateo.edu.co/editorial.html

Bogotá, D.C., Colombia, 2022

Este libro ha sido evaluado por pares ciegos, cumpliendo con los criterios de selectividad, temporalidad, normalidad y disponibilidad propuestos por el Ministerio de Ciencias y Tecnología MINCIENCIAS.

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en ninguna forma o por medio electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otro, sin previa autorización por escrito de la Coordinación de Publicaciones de la Fundación Universitaria San Mateo y de los autores.

La Editorial de la Fundación Universitaria San Mateo se encuentra indexada en SciELO Libros y hace parte del sistema Scholarly Publishers Indicators (SPI).

Catalogación en la publicación – Biblioteca Nacional de Colombia

Pandemiavisión : reflexiones visuales del confinamiento / compilador, Omar Alonso García-Martínez. Primera edición. -- Bogotá : Fundación Universitaria San Mateo, 2022.
1 recurso en línea : archivo de texto : PDF.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN 978-628-95262-3-3 (digital)

1. Pandemia de COVID-19, 2020- Aspectos sociales - Brasil 2. Arte latinoamericano - Siglo XXI 3. Brasil - Política y gobierno + Siglo XXI 4. I. García Martínez, Omar Alonso, compilador

CDD: 700.4561 ed. 23 CO-BoBN– a1119954

Contenido

Prólogo 9

La Covid-19 produce mala televisión: caso de estudio The Good Doctor 23

O Jogo da pandemia 51

Formas sin tiempo. Espacios para el fin 78

Ilustrações pandêmicas na era virtual 104

El uso político de una imagen patética en la pandemia Covid-19 en Brasil 131

Mediações em rede sobre o território sustenido. A crise da experiência para a prática artística sobre o território em tempos de medidas restritivas de uso e de circulação nos espaços públicos 160

Inspiración, imaginación y realidad. Reflexiones en tiempo de pandemia: el artista, el concepto y su espacio 194

Índice de figuras

Figura 1. Monje, d. (2021). Bodegón encerrao [fotografía digital]. Archivo de autor 22

Figura 2. Gerheim. F. (2021). 4 placas [fotografía]. Archivo del artista 46

Figura 3. Gerheim, f. (2021). Casca escrita [fotografía]. Archivo del artista 47

Figura 4. Gerheim, f. (2021). O maior poema da américa latina. Archivo del artista 48

Figura 5. Gerheim, f. (2021). Poema24horas tag crop2 [fotografía]. Archivo del artista 49

Figura 6. Gerheim, f. (2021). Ruas [fotografía]. Archivo del artista 50

Figura 7. Gerheim, f. (2020). Captura de tela de jogos poéticos para aplicativo de contato remoto 60

Figura 8. Gerheim, f. (2020). Captura de tela de jogos poéticos para aplicativo de contato remoto 60

Figura 9. Gerheim, f. (2020). Captura de tela de jogos poéticos para aplicativo de contato remoto 61

Figura 10. Gerheim, f (2020). Captura de tela de jogos poéticos para aplicativo de contato remoto 61

Figura 11. Gerheim, f. (2021). Captura de tela de e-memo: jogo da memória e do esquecimento 70

Figura 12. Gerheim, f. (2021). Captura de tela de e-memo: jogo da memória e do esquecimento 70

Figura 13. Gerheim, f. (2021). Captura de tela de e-memo: jogo da memória e do esquecimento 71

Figura 14. Gerheim, f. (2021). Captura de tela de e-memo: jogo da memória e do esquecimento 71

Figura 15. Gerheim, f. (2021). Captura de tela de e-memo: jogo da memória e do esquecimento 72

Figura 16. García, y. (2022). Herto bouri [pintura óleo sobre lienzo 50x70 cm]. Archivo de la artista 77

Figura 17. Pessoa, f. (2021). Sin título [ilustración]. Archivo del artista 101

Figura 18. Pessoa, f. (2021). Sin título [ilustración]. Archivo del artista 102

Figura 19. Pessoa, f. (2021). Sin título [ilustración]. Archivo del artista 103

Figura 20. Brasil, j. (2021). Atentado ao pudor [dibujo]. Archivo personal de la artista 130

Figura 21. Expulsión de adán y eva del paraíso terrenal (masaccio, 1425-1428).....134

Figura 22. Atlas mnemosyne (warburg, 1924) 137

Figura 23. Laocoonte y sus hijos (athanadoros, hagesander y polydoros, i d.c.).....140

Figura 24. Tablero el lamento (2021) 144

Figura 25. Detalle del tablero el lamento (2021). De izquierda a derecha: ernesto che guevara (hutten, 1967); lamentación sobre cristo muerto (mantegna, 1478), jair bolsonaro (2018).....150

Figura 26. Paglieri, r. (2022). Territorio sustenido [fotografía]. Archivo del artista 159

Figura 27. Palomino, i. (s.f.). Paz engañosa [ilustración digital] archivo del artista 193

Figura 28. Palomino, i. (s.f.) Esperanzan [ilustración digital]. Archivo del artista 210

Figura 29. Palomino, i. (s.f.). Horror al vacío [ilustración digital]. Archivo del artista 212

Figura 30. Palomino, c. (2016). Hilando por la paz. Carteles por la paz naciones unidas [ilustración digital]. Archivo del artista 213

Prólogo

Fracasos y reflexiones del confinamiento

Omar Alonso García Martínez[1]

El fracaso es una posibilidad que se tornó sustancial en el proceso individual del confinamiento, producto de la pandemia. La palabra *fracasar* significa falla y su raíz se deriva del latín *frangere* que apunta al hecho de romper o estrellarse. De esa forma, la pandemia del coronavirus SARS-CoV-2 se nos presentó como una *falla* biológica (natural o creada) que atacaba principalmente el sistema respiratorio de los humanos. Esta anomalía rompió el concepto de rutina de casi todas las sociedades del planeta, arrojándonos a nuevas costumbres donde la soledad se convirtió en el eje de los hábitos. Los antecedentes de una plaga de esta magnitud son señalados por la historia como evidencias aisladas a nuestro tiempo, posiblemente por el nivel de asepsia que hemos conquistado en la actualidad o tal vez porque, aunque la ficción como narrativa de entretenimiento nos presenta innumerables mundos distópicos, de frente a la realidad, se convierten en historias poco creíbles. El proceso histórico y la

1 Doctor en artes visuales de la Universidad Federal de Rio de Janeiro UFRJ (2021). Magister en comunicación/educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2015). Maestro en artes plásticas y visuales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (ASAB) (2010). Investigador del programa de diseño gráfico de la Fundación Universitaria San Mateo. Líder del grupo de investigación *DESIGNIO Estudios de la imagen*, avalado por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (Minciencias). Investigador de la Corporación Unificada Nacional de Educación Superior (CUN) en el programa de dirección y producción de medios audiovisuales y profesor catedrático de la Universidad del Tolima del programa de artes plásticas y visuales. Par académico del Ministerio Nacional de Educación desde el año 2015. Evaluador de proyectos del Minciencias. Miembro de China Europe International Design Culture Association (CEIDA), de la Red Internacional de Creadores Visuales (RINC) y de la Red de Investigadores en Diseño, de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, Argentina.

quimera literaria y visual nos recuerda que todo es posible cuando se trata del fracaso humano. Justamente, esa fue una sensación común durante los meses de aislamiento y emergencia sanitaria en donde la materialización de la ficción era una posibilidad real.

Las noticias emitidas al final de 2019 de un lugar llamado Wuhan, en China, que al igual que una serie de ciencia ficción nos entretenía por medio de nuestros dispositivos, con los trajes de los científicos, las cintas de seguridad y las cápsulas de esterilización; se convertían en escenografías que ficcionalizaban la realidad. Posiblemente, este proceso devela otro fracaso de la humanidad y su amplio desconocimiento de la esfera que habita. Esta amenaza no suponía un temor para estas latitudes, nuestra relación espacio-temporal (distancias) es compleja, porque somos una especie en proceso evolutivo de sedentarismo. La mayoría de las sociedades difícilmente emigran por placer o sentido de aventura (clase media y baja). Nuestras culturas son estacionarias y, probablemente, se debe en gran medida a los sistemas económicos que nos rigen; asimismo, se indica que viajar es una ostentación y no una necesidad del ser para alcanzar capacidades diferentes en campos sociales, estéticos y políticos, o que el viaje nos proporcionará la experiencia de lo desconocido, la azaroso o la deriva. Permanecer en un mismo lugar evita el conocimiento del devenir del mundo, estrecha nuestra perspectiva y, por lo tanto, la carencia de viaje parecía mantenernos seguros de este lado del planeta.

Sufrimos de una especie de agorafobia de nuestra propia esfera y la pandemia nos hizo reaccionar a esta aversión al ambiente, con su antónimo: la claustrofobia. Esta nos hizo suponer el fin del mundo (el cual no conocemos) o, por lo menos, la finalización de las costumbres como ir al trabajo, a las clases o a los centros sociales, o de abastecimiento. Se fundaron una serie de reflexiones en torno a nuestro acontecer, de aquellos actos rutinarios que evidenciaron la frustración individual y colectiva de nuestra fragilidad como especie. El fracaso tomó forma en el mundo real.

Para Slavoj Žižek (2020) el miedo que causa el confinamiento se puede entender por una sobrecarga de información, "cuanto más conectado está nuestro mundo, más un desastre local puede desencadenar un miedo global y eventualmente una catástrofe" (p. 36). Este exceso nos activó anhelos propios y generales, con el contacto con familiares y amigos de manera más seguida y preocupada, por medio de las redes sociales (Facebook, WhatsApp, Meet, entre muchos otros); nos precipitó a conductas ajenas, convirtiéndonos, en

poco tiempo, en expertos de los sistemas de comunicación contemporánea. Sentimos la vulnerabilidad y desprotección como nunca antes, precisábamos del calor afectivo, probablemente por haberse convertido en el primer evento de escala mundial al que gran parte de los habitantes de este planeta seguían con preocupación, mediados por la frialdad de las pantallas o la traducción de las ondas sonoras de los altavoces o audífonos.

Esta relación del *fracaso-miedo*, nos hizo pensar en crear hábitos saludables, realizar actividades físicas acondicionando nuestro espacio como pequeños gimnasios e implementar vestimentas acordes. Asimismo, organizamos esquemas alimenticios saludables, eliminamos en buena proporción las grasas saturadas y los carbohidratos. De alguna forma pretendíamos hacer una especie de purga para empezar de nuevo, pero muchas de estas inclinaciones se ejecutaron tan solo un par de días. El *fracaso-decidía* tomaba mayor fuerza con el paso del tiempo, al inicio se pensaba en quince días, pero las semanas pasaron, las restricciones se ampliaron, y con estas crecía la incertidumbre. Caímos en la autonegligencia, en los pésimos hábitos (no futuro) como en los domicilios, en la embriaguez solitaria, en la hidrofobia y vestifobia. Todo en fragmentos y leyes emitidas con la premura y el desconocimiento de los nuevos y aterradores factores del virus.

Nos informamos de fuentes honestas, pero también de versiones desconfiables, con la intención de comprender lo incomprensible. El mundo se convirtió en una imagen que conocíamos por la narrativa de la ficción, una representación familiar que nos causó temor. De alguna forma, este proceso de consumo de información pretendía establecer una especie de erudición positivista del tema. Así, nuestras conversaciones giraban en torno a la persuasión de las teorías conspirativas, en la cual el virus es una invención del pensamiento humano (laboratorio), como fórmula para depurar, controlar y subsanar la especie. Las disputas científicas, se centraron en el concepto de mutación en una clase de tránsito entre especies, hasta llegar al murciélago y al ser humano, no precisamente en un proceso vampírico, esta se certificaba en los gustos gastronómicos de Oriente. Las relaciones místicas que rodeaban el tema planteaban un castigo divino por el rumbo espiritual que tomó la humanidad. Asimismo, la interpretación de futuro con profetas tradicionales o contemporáneos que pretendían ofrecer una explicación al fenómeno acrecentando el *pánico-fracaso* que el encierro de la pandemia nos provocó. No era insólito esperar que esta cascada de información perturbara nuestro estado psicológico, más aún, la misma certificó que nuestra debilidad no es solamente física.

En nuestro tiempo la comunicación se considera como un cambio paradigmático a partir de la tecnología del hacer. Marshall McLuhan (1985) acuñó la idea de aldea global (*Gutenberg Galaxy* de 1962-1985); esta convierte a la esfera terrestre en una especie de comarca tecnológica que conforma una lógica comunicativa casi ritual; como bien menciona McLuhan "la nueva interdependencia electrónica vuelve a crear el mundo a imagen de una aldea global" (p. 13). De ese modo, la pandemia genera una especie de liturgia con las tecnicidades, las cuales son pregonadas y retransmitidas por nuestros aparatos tecnológicos. De esta manera, ratifica la idea del cambio cognitivo propuesto por McLuhan (1995), en la forma de persuasión social, "Cuando se acercan dos culturas, dos sucesos o dos ideas se produce una especie de interacción, una especie de intercambio mágico. Cuanto más disímil es la interconexión, mayor es la tensión del intercambio" (p. 22).

Al principio de este texto presentamos el viaje en la mayoría de las sociedades como una forma de fracaso individual y colectivo de la especie humana, pero ¿qué tanto cambió la pandemia esta percepción? No mucho, debido a que la ventana de reconocimiento del mundo se afirmó con mayor ímpetu en las pantallas que se hicieron parte vital de nuestra cultura de consumo. Esto contiene el acontecimiento del saber-mundo. Antes los libros, los diarios, la televisión y el cine nos presentaban las culturas lejanas o artificiales; ahora, con este cambio de paradigma somos receptores, emisores (teoría funcionalista) y productores de contenido como nunca antes en la historia: viajeros de la red. Una porción considerable de la población mundial no era consciente de este tipo de mudanza, por tanto, la pandemia nos concientizó sobre el poder de la comunicación y la efectividad de la interconexión.

Realmente, la pandemia fue la que nos permitió apropiarnos de la corriente posmoderna propuesta por Lyotard en la década de 1980; en el marco de la crisis planetaria por el Covid-19, durante el 2020 y 2021 ubicamos a los metarrelatos[2] en el campo de la duda, así como a la ciencia, la fe, las figuras

2 Al respecto, Lyotard (1987) menciona: "(...) la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Esta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito" (p. 4).

de poder y las tradiciones. En este período pandémico regido por el fracaso (cuando los grandes ideales y discursos se agotaron), que nos relacionó en sentido profundo con las aspiraciones de conocimiento para entender los cambios presentes y futuros; se amplió el sin sentido de la vida. En este contexto, la gran preocupación somos nosotros mismos, en especial, mantenernos vivos. La pandemia nos presentó como seres profundamente trágicos y narcisos encapsulados.

Desde hace unos años este sistema de conocimiento narcisista se instaló en nuestras rutinas, los audífonos y la vista fija en la pantalla era una escena tradicional de los espacios públicos y privados (y aún lo es). De alguna manera, deseamos abstraernos del mundo, conectados únicamente al contenido que elegimos ver. Necesitamos alejarnos del otro para acercarnos a esa otra gran parte del mundo, por demás, ajena. Por medio del relato mediático evitamos la proximidad de quien está más cerca. El mundo personal continúo de esa forma en la pandemia, inmersos en nuestros contenidos mediados por una pantalla. Tal vez lo que cambió fue el sistema de restricción; no tocarnos y no compartir amplió la brecha que ya estaba abierta: exacerbó nuestra distancia social.

El mundo en cuatro paredes

El encierro nos hizo cuestionarnos, sentir que la especie humana es más frágil que muchas otras. Nuestro verdugo es invisible y, en una sociedad que lo pretende ver todo, produjo una especie de *pánico-fracaso* ya que los dispositivos son los oráculos modernos; sin embargo, en este caso nos nutría de un ruido en la imagen que no permitía una claridad en la representación. El *pánico-fracaso* es un pensamiento recurrente dentro de la pandemia; recordamos lo que nunca sucedió, fantaseamos con escenas íntimas, arrojándonos a la valentía que no tuvimos en su momento, a escenarios discursivos donde teníamos la razón y éramos vitoreados y elevados a estrados profesionales donde sentíamos el prestigio, todo esto en quimeras y ensoñaciones.

De forma similar, el confinamiento nos presentó la representación de nuestro ser fracasado por el tiempo; uno temeroso que habita en cada uno de nosotros y, por lo general, se presenta arbitrariamente. Asimismo, sentamos los pies en el suelo, sentimos el temor de ser despedidos de nuestros empleos, de no encontrar (o no tener) el dinero para los alimentos y morir por inanición; de no hallar las medicinas para nuestros pasados o actuales quebrantos; pero rápidamente también recaímos en antiguos o nuevos vicios, pretendiendo olvidar el presente fracaso.

El fracaso es heterogéneo, al igual que las calles vacías por el confinamiento. De ahí nace la idea de convocar diversas miradas de la pandemia, de invitar a creadores gráficos y visuales para reflexionar en torno del acontecimiento global, con la intención de percibir el comportamiento de un evento común desde la singularidad. De esa forma presentaremos autores-artistas de distintos lugares y latitudes, con la aspiración de ampliar el mundo, nuestro mundo y viajar a sus mundos.

El primer capítulo nos presenta una naturaleza muerta contemporánea, cuidadosamente compuesta por objetos florales tradicionales como claveles, margaritas y crisantemos. Un alebrije complementa la falsa naturaleza en una especie de intercambio retórico, los animales de caza son reemplazados por animales fantásticos. Del conjunto de objetos, inquieta, por disonante, la presencia de medicamentos, sin embargo, es la tableta de pastillas la que nos introduce al tema propuesto por Daniel Monje (Colombia)*:* "La Covid-19 produce mala televisión: caso de estudio *The Good Doctor*". Aquí el autor se centra en la imagen televisiva y cómo apropia acontecimientos propios de la pandemia en relación con la narrativa argumental del género, con la intención de fundar en el observador una especie de conciencia social.

Las estadísticas demuestran una caída en el rating cuando la serie *The Good Doctor* introduce esta narrativa en pleno confinamiento. Esto puede obedecer a la idea de que la industria es de entretenimiento y el público utiliza este tipo de producciones para salir de la monotonía que está viviendo, ya era suficiente con el frenesí transmitido en cifras minuto a minuto por los medios noticiosos. El intento de representar lo real en la serie la hizo enfrentarse con la presentación del drama alrededor de las dolencias físicas y psicológicas propias de la trama y la pandemia con las sugerencias establecidas por la Organización Mundial de la Salud (OMS) y los Centers for Disease Control and Prevention (CDC).

La muerte, la enfermedad y la recuperación toma forma en la interpretación argumental de la serie. Esta crea un paralelo como la actualidad del momento, la crisis por los contagios en la sociedad y en el propio personal de salud, el cual se convierte en un eje narrativo en la intención de conciencia. Asimismo, el cubrebocas genera una estética en la noción de realidad del montaje y la producción. Sin embargo, a su vez, se convierte en un objeto que obstaculiza la gestualidad propia de la actuación convirtiéndose en un problema en la argumentación de realidad por la serie. Por otra parte, es importante

resaltar la utilización de la teoría actante para analizar dos capítulos de la cuarta temporada y su razonamiento con del mismo virus como destinador, objeto, destinatario, asistente y oponente, presentados de forma simbólica dentro de los diferentes roles que tomó el contagio.

El segundo capítulo parte de una serie de imágenes de las calles de Río de Janeiro, tales como el pavimento, publicidades, y objetos como cajeros electrónicos, a través de los cuales se propone un juego lingüístico por los códigos que en ellos se presentan. Las imágenes tienen la posibilidad de convertirse en historias independientes o dialogar como órganos compuestos que hablan de la pandemia a partir de la retórica pandémica. "O jogo da pandemia" (el juego de la pandemia) de Fernando Gerheim (Brasil) nos invita a una serie de reflexiones generalizadas con la descripción de algunos acontecimientos asociados a la macro-visión del acontecimiento, como la paralización de los sistemas industriales y, en consecuencia, del capitalismo; además del retorno de especies que consideramos salvajes a las ciudades como producto de la solemnidad de los espacios y la muerte desbordante.

El debate frente a la pantalla de la computadora generó en Gerheim una especie de entendimiento del algoritmo en la navegación. Allí se reflejaba en buena medida la experiencia que no transitaba en las calles, relacionadas con los conceptos de valor de culto y valor de exposición de Walter Benjamin en lo referido al juego como propiciador de espacios. Como resultado de estos cuestionamientos, introduce al arte como nodo entre la nueva realidad y el juego como espacio común. También experimenta en debates grupales, por ejemplo, el cambio radical de las dinámicas tradicionales en el oficio de la docencia.

Ahora bien, la reflexión toma forma en el contexto político y social brasilero entre los periodos de 2020 y 2021 en pleno confinamiento. En su constante relación con las palabras, Gerheim discute con Boris Groys el producto gramatical mediado por Google, en el cual lo político, la libertad, la copia y la utopía convergen en el mismo espacio de reproducción simbólica. La pantalla que es, a su vez, el campo de juego e-Memo: "Jogo da Memória e do Esquecimento" (e-Memo: juego de la memoria y del olvido) es una especie de performance lúdico, donde los conceptos de recuerdo y omisión se presentan en escenarios colectivos, en los que cada uno de los participantes asume diferentes roles, articulados a la experiencia personal del aislamiento. Gerheim finaliza su texto con las instrucciones del juego, invitando al lector a arriesgarse a participar y entender los modos de combatir el confinamiento.

El tercer capítulo nos introduce a una imagen metáfora y a un punto específico, *Herto Bouri* en Etiopía, el lugar donde presuntamente se originó la vida humana. La obra nos conecta con el sentimiento de la extinción ya que, erróneamente, pensamos en el fin del mundo, pero realmente lo que terminaría es la vida del hombre, las formas y los espacios continuarían sin nosotros. Así que esta imagen se nos presenta como un lugar de partida y el fin mismo.

En "Formas sin tiempo. Espacios para el fin", Yamile García (Colombia) establece una relación con la literatura de Ling Ma con su obra *Liquidación* (2020), Fernanda Trías con *Mugre rosa (2020)* y Corman McCarthy con *La carretera* (2007), a través de reflexiones en torno a los conceptos del espacio. El supuesto fin del mundo y el deseo se configuran en procesos figurantes de la pandemia, y la ficción como herramienta inherente de la literatura se constituye en un elemento de análisis y reflexión en el confinamiento, ya que estas proyecciones utópicas toman cuerpo en el encierro pandémico. Si bien antes de la pandemia de la Covid-19 las imágenes y la cercanía del fin del mundo eran solo experimentadas con la mediación del artilugio literario y visual de ciencia ficción; la experiencia vivida nos arroja la metamorfosis en el tiempo, el espacio y las restricciones de lo cotidiano a partir de una posibilidad viral o ecológica.

Lo íntimo hace presencia con el concepto *deseo*, que puede recurrir al proceso sexual, pero también a la ambición como arquitectura socioeconómica de las nuevas formas de producción, esclavización y distopías. Los lugares toman forma en ciudades como Nueva York, espacios como la fábrica y conceptos como la desolación y la ruina, en busca de modelos improductivos y de sobrevivencia con enemigos que no son visibles. La ciencia ficción postapocalíptica se presenta como una ventana al fracaso de la especie, donde la destrucción del entorno y del ser son mecanismos metodológicos propios del género, como causa y efecto del pensamiento de lo humano.

En el cuarto capítulo, "Ilustraciones pandémicas en la era virtual", Flavio Pessoa (Brasil) decide realizar una lectura del contexto a partir de sus premisas sociopolíticas de Brasil a través de su habilidad como ilustrador e historiador. Brasil concentró las miradas del mundo por la cantidad de muertes producto de la Covid-19 en relación con las políticas estatales de Jair Bolsonaro. El cambio de la cotidianidad golpeó aún más el sector cultural del país, el cual ha estado desahuciado desde el inicio del mandato del actual presidente.

Pessoa relaciona el pasado con referentes editoriales de la primera mitad del siglo XX como la *Revista Careta* y *O Malho,* en su oficio como ilustrador en contraste con la gráfica propuesta por los dibujantes Renato Aroeira, Marcelo Martinez y Gilberto Lefevre. Asimismo, discute con autores como Peter Burke, Henry Jenkins y Georges Didi-Huberman en lo concerniente a la vida, la trayectoria y la supervivencia de las imágenes como archivos memorísticos que sobrepasan el tiempo. Su actividad creativa e investigativa hace que "la imagen mordaz se (...) [sirva] de diferentes referentes de la retórica de la imagen, [para posibilitar] que los pensamientos críticos afloren de manera satírica y como denuncia en la relación del acontecer de una sociedad" (García, 2018, p. 26), como objeto de lo común que converge en la caricatura política y la risa, estudiada a partir de las posturas de Henry Bergson y Rui Barbosa, Luiz Guilherme y Sodré Teixeira.

Pessoa nos plantea que es la primera pandemia en la era de la internet y esto hace que se inaugure otro nuevo modelo de historia, con flujos de información desbordada, lo que nos convierte en productores de la iconografía-virtual, más allá de meros consumidores. Es posible considerar que la relación creativa de Pessoa es una relación de la cultura popular brasileña, donde las alocuciones presidenciales se convirtieron en insumos de su actividad, ejemplo de esto, es la minimización de la Covid-19 en una simple gripe. El contraste de la imagen satírica analizada y creada por Pessoa nos lleva a un profundo pensamiento y análisis del contexto, donde la imagen caricaturizada refleja en buena medida la noción de realidad y aliviana el peso de la situación personal y colectiva que el confinamiento produjo en correspondencia a la naturaleza humana.

El quinto capítulo, "El uso político de una imagen patética en la pandemia Covid-19" de Julie Brasil (Brasil), se inicia con un dibujo académico que reproduce el performance del artista brasilero Chico, quien se presenta desnudo sobre la mítica escultura del General Osorio en la Plaza XV en Río de Janeiro. La acción del artista se presentó a inicios de diciembre de 2021, fecha en que la pandemia continuaba lastimando al país y su acción era una clara protesta por el manejo sanitario que el gobierno ejecutaba. Para la autora, la pandemia configuró una especie de atlas de imágenes patéticas que producen la supervivencia de las representaciones anacrónicas; conceptos abordados por Aby Warburg y Georges Didi-Huberman en relación con los acontecimientos políticos, sociales, religiosos y culturales del país.

Con una atención minuciosa Julie Brasil relaciona gestos característicos de algunas obras de arte de periodos clásicos e imágenes emblemáticas —como la muerte del Che Guevara— o actuales —como los quebrantos de salud del presidente Jair Bolsonaro—. En la configuración del gesto del lamento es una especie de juego que siempre termina en el mismo final, donde la imagen patética y anacrónica nos recuerda que el sufrimiento es inherente al ser humano. Así, se establece una composición, a la que denomina *Tablero del lamento*. Esta configuración simbólica y extemporánea la conecta con la imagen sacra que se ha construido en el país en los últimos años como una forma de santificar las imágenes emblemáticas de los políticos de turno, pretendiendo mantener su carácter colonizador a través de la figura del presidente Bolsonaro por medio de la enfermedad que lo aquejaba para posteriormente redimirse.

No obstante, lo que ha logrado en parte de la sociedad brasileña es convertir su tragedia en una farsa, en una posverdad que causa vergüenza. La muerte es un concepto común para cualquier sociedad, sin embargo, en Río de Janeiro no se visibiliza, al contrario, se trata de opacar. La pandemia no fue la excepción, la manipulación mediática sobre las cifras, así como las muertes producidas por acciones policiales en las periferias también se invisibilizaron, extendiendo la práctica de la omisión. Este documento cuestiona el compromiso político y el papel histórico que como ciudadanos debemos tener, para esto, se vale de las imágenes mitológicas, religiosas y reales, pues ellas nos recuerdan que todo va a suceder de nuevo.

En el sexto capítulo "Mediações em rede sobre o território sustenido. A crise da experiência para a prática artística sobre o território em tempos de medidas restritivas de uso e de circulação nos espaços públicos" (Mediaciones en red sobre el territorio sostenido. La crisis de la experiencia en la práctica artística sobre el territorio en tiempos de medidas restrictivas de uso y de circulación en los espacios públicos), Rodrigo Paglieri (Chile), investigador del paisaje, del espacio y de la libertad, reflexiona sobre las posiciones opuestas y enfrentadas que la pandemia generó en cuanto a quedarse dentro, contenido y estático. El confinamiento hizo que buena parte del mundo se confinara en sus casas, y lo que para muchos constituyó un descanso de sus actividades, para este artista del afuera fue, a medida que el tiempo transcurría, el afianzamiento de la monotonía y la incertidumbre como reglas y detonantes de las crisis personales.

En los últimos años, dicho artista-investigador ha utilizado el espacio como su propio laboratorio artístico, estableciendo prácticas artísticas que lo llevan, a través del caminar, a diferentes campos como la sociología, la antropología y la etnografía, ya que en esta acción relaciona una actividad creativa a través de la cual construye y deconstruye el paisaje urbano y silvestre. Su interés se centra en este capítulo en los espacios artificiales, nombrados por él como *espacios sostenidos* en el periodo pandémico. El distanciamiento, la soledad y el cierre total de las ciudades se pueden considerar como una restricción del acto político de deambular la urbe —formato de libertad—, entrando a una especie de panóptico, donde la vigilancia nos recuerda al omnipresente gran hermano de George Orwell.

La imagen que construye Paglieri, *Territorio Sostenido*, nos acerca a una imagen poética, un libro atlas se nos presenta semiabierto gracias a la presión que ejerce un cubrebocas, señal indistinta de la enfermedad, bien como objeto de protección o como indicio de un cuerpo amenazante; estableciendo una experiencia de territorio, de encuentro o de salida, antídoto o acrecencia. El texto recorre la experiencia del artista con su investigación *Radionómada*, la cual implicó grandes recorridos en Brasil y en la península Ibérica, en busca de eventos geosonoros. Las experiencias del territorio se configuran en las prácticas del ser y del espacio como existencias ancestrales del hábitat, que relacionan lo vivido como órgano inherente al ser humano en tanto objeto ambulante y sedentario. La práctica de transitar hace que Paglieri finalice con la idea de frontera y cómo esta constituye una forma simbólica que es útil solo en los mapas ya que, llegados al tiempo actual, a la invasión de Rusia a Ucrania, los recorridos del lenguaje y situacionales se encuentran en rutas convergentes que imposibilitan o complejizan las consideraciones de límites, propiedades y pertenencias.

En el séptimo capítulo nos encontramos con uno de los más consagrados ilustradores del continente, Iván Ciro Palomino Huamaní (Perú). El artista-autor nos adentra a su realidad por medio del artículo-ensayo "Inspiración, imaginación y realidad. Reflexiones en tiempo de pandemia: el artista, el concepto y su espacio", el cual nos permite conocer su relación en tiempos de confinamiento pandémico y su acto creativo. A modo de introducción presenta la obra *Paz engañosa*, en la que nos advierte sobre los peligros a los que se enfrenta constantemente la paz y las formas en la que es manipulada para establecer sensaciones de tranquilidad; a modo de guiño, en el fondo se pueden ver las verdaderas intenciones.

En primera instancia nos habla de su relación con la noticia y el territorio, su lugar de residencia y el de enunciación del virus, Wuhan, donde considera lamentable que sea conocido de esta manera. La ventana indiscreta es la fuente de luz como herramienta indispensable para el artista visual, como también fuente de inspiración, y, por demás, se convierte en el espacio donde realiza reflexiones en torno al espacio interno, su hogar en Lima y Cuzco, y el mundo exterior. Su narración nos presenta la preocupación que todos tuvimos con el contagio aludiendo al célebre personaje Santiago de Hemingway; su escritura colma de imágenes la lectura, así como su obra, la cual está llena de códigos. Posterior a esto, nos permite entrar a su pensamiento creativo, como una especie de *masterclass*, nos guía por su forma de conceptualizar y componer visualmente. En este espacio recorreremos por medio de su memoria la construcción arquitectónica de su ser creador y la relación entre la obra, el mensaje y el observador, y su característica línea minimalista donde la precisión es determinante.

En adición, para contextualizar sus actuales preocupaciones nos habla de su paso galardonado por las Naciones Unidas con su obra *Hilando por la paz* (2016). En este apartado describe con gran detalle técnico el proceso de la obra, elemento importante para los lectores de cualquier escala de formación creativa, ya que a través de los devaneos mentales vemos cómo el espacio emocional se enfrenta con la idea de "decidir", elemento inherente al ser humano. Finalmente, retornamos al tiempo de pandemia, donde el contexto de teletrabajo inundó todos los rincones íntimos que antes eran inaccesibles. De tal modo, el mundo digital condensó los espacios de inspiración y creación del artista.

Para finalizar, agradezco a cada uno de los autores que aceptaron esta invitación dentro de un tiempo post pandémico, donde el acto de escribir y crear imágenes en medio de la situación global compleja puede parecer un acto de distracción. Sin embargo, a su vez, se puede convertir en un proceso complejo, no por ausencia de ideas debido, sí, a las preocupaciones íntimas y colectivas que pudieron estrechar su acción creativa. Por ese motivo mi reconocimiento, pues actuaron de forma valerosa para cumplir este cariñoso *convite*. Este documento, como muchos otros, pasará a la historia porque nos hará recordar que el advenimiento del fracaso se supera, en ocasiones, con actos creativos.

Referencias

García, O. (2018). *El retrato satírico: La caricatura editorial en las lecturas dominicales de la década del 1980*. Fundación Universitaria San Mateo.

Lyotard, F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra.

McLuhan, M. (1985). *La Galaxia Gutenberg. Génesis del "Homo Typographicus"*. Planeta-Agostini.

McLuhan, M. y Powers, B. R. (1995). *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI. La globalización del entorno*. Gedisa Editorial.

Žižek, S. (2020). *Pandemia: La covid-19 estremece al mundo*. Editorial Anagrama.

Figura 1. Monje, D. (2021). Bodegón encerrao [Fotografía digital]. Archivo de autor

La Covid-19 produce mala televisión: caso de estudio *The Good Doctor*

A Covid-19 produz mala televisão: o caso de estudo: The Good Doctor

Daniel Monje[3]

Resumen

En este capítulo se presenta un análisis de las figuras, figuraciones, líneas argumentales, programas narrativos y actantes en los dos primeros episodios de la cuarta temporada del drama médico norteamericano *The Good Doctor*. Este objeto de estudio se eligió en particular porque marca un punto de inflexión en las mediciones de audiencia de la serie. Sin plantear una relación directa de causalidad, se entiende la baja en audiencia como un síntoma de la relación entre el producto audiovisual y su público, teniendo en cuenta la especificidad de los episodios en cuestión. La meta final de dicho análisis es identificar los elementos narrativos que generan dificultades en la creación de narrativas audiovisuales sobre la pandemia producida por el coronavirus

3 Director del programa de Cine y Televisión de la Universitaria Agustiniana. En 2000 completó sus estudios universitarios bajo el título de realizador de cine y televisión en la facultad de artes de la Universidad Nacional de Colombia. Posteriormente, en 2004 obtuvo el título de magister en artes plásticas y visuales en la misma universidad. En 2015 recibió el título de doctor en imagen, arte, cultura y sociedad por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Por los pasados 21 años ha sido docente de diferentes universidades en Colombia y México, entre las cuales se pueden nombrar: Universidad Autónoma del Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad Nacional de Colombia. Entre sus publicaciones destacan los libros *Mitologías y modos de existencia de los fotógrafos viajeros* (2017), *Conversaciones sobre cine* (2018) y *Los investigadores y el cine* (2018).

SARS-CoV-2 en el campo de la ficción. Para este fin se utilizó una metodología cualitativa desde el campo de la semiótica audiovisual.

Palabras clave: semiótica; SARS-CoV-2; The Good Doctor; figuras; modelo actancial.

Resumo
Este artigo apresenta uma análise das figuras, figurações, linhas argumentais, programas narrativos e atantes nos dois primeiros episódios da quarta temporada do drama médico americano The Good Doctor. Esse objeto de estudo foi escolhido especialmente porque marca um ponto de inflexão nas medições de audiência da série. Sem propor uma relação direta de causalidade, se entende a perda de audiência como um sintoma da relação ente o produto audiovisual e seu público, tendo em conta a especificada de dos episódios em questão. A meta final da análise é identificar os elementos narrativos que geram dificuldades nas relações da narrativa audiovisual sobre a pandemia produzida pelo coronavírus SARS-CoV-2 no campo da ficção. Para isso, foi utilizada uma metodologia qualitativa do campo da semiótica audiovisual.

Palavras-chave: semiótica; SARS-CoV-2; The Good Doctor; figuras; modelo actancial.

Introducción

Al principio de la emergencia producida por la aparición del coronavirus SARS-CoV-2 y la consecuente pandemia que afectó a todos los países del planeta Tierra, los medios de comunicación masiva se concentraron en el discurso científico como vehículo de vital información de salud pública. Durante los primeros meses de la emergencia, el virus fue un asunto propio del informativo televisivo y de las cadenas de noticias 24 horas. Sin embargo, una vez que el público se acostumbró al estado de emergencia disminuyó la necesidad del consumo noticioso. Al mismo tiempo, comenzó a aparecer la necesidad de poner en discusión otros temas asociados con las vivencias de los individuos envueltos en una situación atípica y excepcional que afectó todos los aspectos de la vida cotidiana. Múltiples medios fueron requeridos para dar cuenta de estas nuevas narrativas, más a ninguno se le ha exigido tanto como a la televisión (Reynosa et al., 2021).

El término *televisión* es un tipo muy particular de metáfora, una sinécdoque, esa figura retórica en la que se designa la parte por el todo, o viceversa.

En este caso se usa el nombre de "tecnología de transmisión" para referirse a un complejo entramado de maquinarias, técnicas, modelos económicos y productos audiovisuales contemporáneos (Robinson, 2017). Por esta razón, cuando se habla de televisión, generalmente se refiere por igual al conjunto de personas que trabajan en la industria televisiva, a los productos diseñados para el consumo en pequeñas pantallas domésticas, a las diferentes tecnologías de transmisión (aérea, cable, video bajo demanda, etc.) y al modelo económico de producción industrial televisiva.

Desde su aparición hace 90 años hasta nuestros días, hemos visto un rápido crecimiento de la influencia de la televisión en todos los cuerpos sociales humanos; un conjunto de medios que se encuentra altamente interrelacionado con todos los aspectos que afectan la construcción social de la realidad. La relación humano-televisión ha llegado a tal nivel que en la sociedad del capitalismo tardío se ha generado una especie de televisiósfera que se percibe natural, como una "parte más de nuestra experiencia del mundo: no esperamos, ni nos imaginamos, que sea de otra forma" (Schutz, 1972, p. 229). Al ver a las personas más jóvenes utilizar cada vez más las pequeñas pantallas en sus teléfonos y cada vez menos el tradicional receptor de televisión, se podría pensar que esta parte de nuestra experiencia del mundo tiende a desaparecer. Sin embargo, "el medio televisivo todavía se mantiene como el vehículo de narraciones más poderoso, a pesar de las voces apocalípticas que a finales del siglo XX se atrevieron a pronosticar el fin de su hegemonía, incluso su desaparición" (Gordillo, 2009, p. 11). Lo que hemos visto estos últimos años es simplemente un proceso de divergencia digital en el que el complejo industrial de la televisión ha multiplicado sus espacios de transmisión gracias a las plataformas de video bajo demanda (en inglés, *video on demand*, VOD), permitiendo su existencia en una nueva variedad de dispositivos.

Esta es la televisión a la que nos referimos en el presente capítulo, un medio flexible que puede llegar a una multitud de usuarios alrededor del mundo en múltiples plataformas. Asimismo, se ha convertido en una parte importante de la forma en la que percibimos el mundo, y a la cual le hacemos exigencias simbólicas que no hemos hecho a ningún otro medio en la historia de la humanidad.

Para hablar de todo el medio —en consecuencia, con la sinécdoque televisiva—, nos concentraremos en un caso particular: los dos episodios de la cuarta temporada de la serie norteamericana *The Good Doctor* (Shore et al.,

2017) producida por Sony Pictures Television y ABC Studios, para ser transmitida originalmente por la cadena de televisión ABC y por la plataforma de VOD Hulu. En Latinoamérica la podemos ver a través del canal de televisión por cable Sony Channel y de la plataforma Amazon Prime Video, además, en varios países es transmitida por televisión abierta. Esta serie se puede ubicar en el subgénero de los dramas médicos que apareció en la década de 1950 con la serie *City Hospital* (Selden, 1951).

El género dramas médicos reúne historias dramatizadas que cumplen con las siguientes características: refieren a un contexto determinado (el hospital); los personajes siempre representan médicos, estudiantes de medicina, enfermeras, pacientes y familiares de pacientes. Finalmente, por supuesto, las historias presentadas tienen que ver con casos médicos, relaciones profesionales y sentimentales comúnmente asociadas a este ambiente laboral (Rocchi, 2019).

En sus inicios, este subgénero televisivo presentaba personajes heroicos y desinteresados. Sin embargo, con el transcurso de los años y la evolución tanto de espectadores como de guionistas, esta figura se ha desvanecido, retratándolos como humanos con virtudes y defectos. Igualmente, con el pasar de los años el realismo de los procedimientos médicos y el campo social de la medicina se ha hecho cada vez mayor. Todo esto ha llevado a los dramas médicos a convertirse en un objeto de estudio muy interesante para profesionales de la semiología, la antropología, los estudios culturales y la salud pública (Rocchi, 2019).

Este subgénero, nacido en los Estados Unidos, ha encontrado eco en casi todos los países del mundo, generando producciones muy populares en comparación con otro tipo de ambientaciones. *The Good Doctor* está basada en una serie coreana que presenta una historia similar y que lleva por nombre *Good Doctor* (Sung-geun et al., 2013), sin el "the". La versión norteamericana, la que se está analizando en este estudio, cuenta la historia de Shaun Murphy, interpretado por Freddie Highmore, un joven médico con autismo que llega a trabajar al prestigioso departamento de cirugía del St. Bonaventure Hospital en la ciudad de San José, California. Este personaje tiene una forma muy particular de autismo que lo convierte en un excelente médico, pero le impide relacionarse adecuadamente con pacientes y familiares.

Aunque el foco principal de las narraciones que componen esta serie se centra en la vida y los aprendizajes del joven doctor, en cada episodio se desa-

rrollan líneas argumentales que siguen las vidas de varios de los profesionales de la salud que le acompañan. Actualmente cuenta con cuatro temporadas completas emitidas por diferentes servicios de televisión por cable y VOD, así como una quinta actualmente en producción (White, 2021). Cada episodio de 43 minutos funciona como una narración independiente, aunque los arcos dramatúrgicos de los personajes se extienden a la temporada completa. En la mayoría de los casos, las narraciones de los episodios se estructuran desde la relación de los médicos con el proceso de la enfermedad (o curación) de un paciente en particular.

Cabe señalar que, aunque la serie ha recibido un número considerable de premios en el ámbito televisivo, médicos y miembros de la comunidad autista han expresado en varias ocasiones reservas frente a la interpretación de esta condición (Duan et al., 2018), sobre todo en lo que se refiere a la construcción de una narrativa común sobre el genio autista —síndrome de savant— en varios seriados norteamericanos (Moore, 2019). A pesar de lo problemático que pueda parecer el personaje principal, los niveles de audiencia de la serie la ubican como una de las más vistas en su género con 5.8 millones de espectadores solo en los Estados Unidos en sus primeras tres temporadas (Lynch, 2018).

Uno de los indicadores que nos llevaron a proponer el análisis de estos dos episodios es que, desde la transmisión de los episodios enfocados en la pandemia producida por el coronavirus SARS-CoV-2, los números de audiencia bajaron hasta los 3.8 millones de espectadores (Thorne, 2020). Al momento de escribir este documento está pronto a estrenarse la quinta temporada y aún los números no se han recuperado.

Este caso particular destaca en la televisión norteamericana, no solamente por la reacción adversa que creó en los televidentes el episodio referente a la pandemia, sino también por la forma directa en la que finalizaron los capítulos alusivos al tema. Después de dos episodios desarrollados en la parte más intensa de la pandemia, la empresa productora decidió trasladar las historias de este grupo de doctores a un universo diegético donde el coronavirus SARS-CoV-2 ya no existe.

Durante los dos primeros episodios de la cuarta temporada, llamados Frontline, Part 1 (Shore y Jae-beom, 2020a) y Frontline, Part 2 (Shore y Jae-beom, 2020b) todas las líneas argumentales giraron en torno a la forma en la que el personal de salud tuvo que afrontar esta emergencia durante el año

2020. Sin embargo, en el tercer episodio aparece Freddie Highmore, actor protagónico de la serie y productor de la misma, hablando directamente a la cámara y explicando que la serie continuará en un mundo donde la enfermedad ya no existe, aprovechando la oportunidad para pedir a los telespectadores que utilicen el tapabocas. Este fue un enfoque único ya que otras series similares, como Grey's Anatomy (Rhimes et al., 2005), incorporaron las figuras referentes a la existencia de la Covid-19 como un elemento cotidiano, y otras como Chicago Med (Brandt et al., 2015) simplemente lo ignoraron después el comienzo de la temporada del 2021.

The Good Doctor es la única serie que hizo evidente su intención de utilizar la emergencia sanitaria producida por el coronavirus SARS-CoV-2 en un episodio especial para luego ignorarla completamente. Así, queda delimitado de forma automática el objeto de estudio del presente análisis, ya que los dos episodios que tratan sobre la Covid-19 son independientes a la serie y, a su vez, marcan un punto de inflexión claro en el decrecimiento de los niveles de audiencia de esta.

Metodología

Roland Barthes (1993), uno de los semiólogos más importantes de la historia de esta joven ciencia, planteó un conjunto de herramientas metodológicas que pueden ser utilizadas para el análisis de productos culturales como *The Good Doctor*. Propone que la semiología tiene el objetivo de "reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación distintos a la lengua" (p. 79). El autor nos motiva a generar un mapa abstracto, un simulacro de los objetos observados en el mundo y su relación analógica con los elementos de nuestra sociedad. En otras palabras, podemos generar mapas del mundo a partir de nuestra interpretación de las creaciones humanas. Aunque en sus escritos no queda seña de una metodología especializada en el análisis audiovisual, es posible integrar parte de las estrategias desarrolladas por este autor en sincronía con otros escritores relevantes del campo.

En concordancia con lo anterior, en el desarrollo de este proyecto de investigación se diseñó un cuadro analítico relacional dividido en las siguientes categorías: figuras, figuraciones, líneas argumentales, programas narrativos y actantes.

El primer paso metodológico de toda investigación semiológica consiste en dividir el texto base en sus sintagmas más evidentes para problematizar

los posibles sistemas en los que el analista puede generar relaciones (Barthes, 2009). Estas fracciones, que en sí mismas continúan siendo unidades de sentido, constituyen programas narrativos menores subordinados a la diégesis. Muchos de estos sintagmas existen como organismos vivos, pequeños programas narrativos independientes que unidos conforman una gran narración. Según Algirdas Greimas, estos programas existen gracias al "conjunto de acciones realizadas por el actante" (como se citó en Bertetti, 2015, p. 63); además, son susceptibles de ser identificados por cualquier analista gracias a la estructura actancial de los mismos. Cada programa comienza en el momento en que se abre la posibilidad de que exista un proceso donde los personajes deben actuar. En el medio del programa se desarrollan las acciones que los personajes toman a causa de la virtualización abierta en el primer momento. Finalmente, en un último momento del programa narrativo se produce un acontecimiento que lo concluye.

Figuras externas referentes a la epidemia producida por el SARS-CoV-2

La literatura, el cine y otros medios de producción de sentido discretos, para poder articular una historia coherente agencian, además de personajes y situaciones, objetos. Al interior de una narración cualquier objeto que sea descrito a detalle —mostrado al espectador o solamente nombrado— se convierte automáticamente en una figura. En nuestra vida cotidiana los seres humanos nos relacionamos con el mundo a través de nuestros sentidos, gracias a los cuales podemos recibir e interpretar impulsos provenientes de una multitud de objetos e individuos que coexisten en nuestro universo. Nuestra mente da sentido a la presencia y existencia de estos dotándolos de significados y acomodándolos a la narrativa con la que construimos el mundo a nuestro alrededor. En la construcción de la historia de la vida estos objetos se analizan, categorizan y organizan a partir de nuestras ideologías, produciendo como resultado lo que conocemos como la realidad.

Todos los seres humanos tienen, en mayor o menor medida, la capacidad de transmitir a otros, de narrar la imagen de mundo que habita en sus cerebros. Cuando hablamos de la narración que es transmitida, ya sea por vía oral, escrita, cinematográfica, pictórica, arquitectónica, etc., las cosas del mundo-ahí-afuera se convierten en objeto de estudio de la semiótica y se les identifica como figuras de una narración. Según Bertetti (2015) "Las figuras consisten en elementos concretos (personas, cosas, lugares...) que pertenecen a lo que Greimas llama 'mundo natural', es decir, el mundo de la realidad que cae bajo nuestros sentidos" (p. 73).

La construcción de los significantes de la pandemia, aquellas figuras que nos servirán para representarla en las obras literarias y cinematográficas, ocurrió en tres lugares fundamentales: los medios de comunicación, las instituciones de salud y el hogar. Desde el principio de la pandemia los telediarios, canales de noticias y fuentes noticiosas en redes sociales focalizaron la creación de narrativas alrededor de los dramas individuales, o como bien anuncia Arévalo (2020) "historias o relatos personales cargados de sentimiento que despiertan la sensibilidad del lector por su impacto emocional" (p. 44).

De igual manera aparecieron narrativas que resultan altamente atractivas sobre la magnitud de la emergencia por el coronavirus SARS-CoV-2. De ahí que se hiciera visible la importancia cuantitativa o cualitativa de la pandemia a nivel global. Finalmente, también aparecen esas historias que se focalizan en lo que podemos calificar de "malas" noticias, es decir, aquellas que tratan de muertes, tragedias, enfermedades, accidentes, desastres, catástrofes, actos de violencia o agresiones" (p. 44). Aunque desde un principio también se dio una amplia variedad de narrativas referentes a la información sobre el cuidado personal, la autoprotección y la información de salud pública esencial para el público, desde un principio los medios noticiosos descubrieron que este tipo de historias no generan *engagement*. Por lo tanto, estas narrativas quedaron pronto relegadas a los medios estatales, comunicados oficiales y segmentos informativos, desplazados al final de la emisión del noticiario y horarios de baja audiencia.

Sin embargo, desde hace mucho tiempo las instituciones como la Organización Mundial de la Salud (OMS) tienen documentos escritos que detallan las normas de comunicación para brotes epidémicos, "dirigidas a los medios de comunicación, y que se resumen en cinco pautas generales: 1) transmitir confianza; 2) realizar anuncios tempranos; 3) fomentar la transparencia; 4) comprender al público; y 5) realizar una buena planificación" (Bonales et al., 2020, p. 159). Durante la pandemia relacionada con el coronavirus SARS-CoV-2 este tipo de instituciones públicas a nivel local y global se han dedicado a promover las prácticas de cuidado personal, de vacunación y de prevención general del contagio.

En los hogares de clase media de todo el mundo aparecieron, de manera sincrónica, una gran cantidad de signos y símbolos referentes, sobre todo, a los problemas y situaciones relacionados con el aislamiento de los primeros meses, al estrés producido por el miedo y las restricciones; finalmente, a la

relación directa con personas por fuera del núcleo familiar. Algunos de estos están vinculados con la aparición de las interfaces de los sistemas de videollamada, videoconferencia, y otros más que permitieron que todo un segmento de la sociedad pudiera aislarse. Asimismo, otras están vinculadas con nuevas costumbres como la limpieza de las superficies, la desinfección constante de las manos y con algunos artículos de protección personal como el cubrebocas, los guantes y hasta los monos en tela antifluidos. Cada uno de estos objetos, costumbres y signos se convierten en figuras a disposición de directores y guionistas para la construcción de un universo diegético verosímil en el que la emergencia se puede presentar como real.

Muchas de estas figuras tienen problemas para consolidar la relación directa entre el mundo natural y el universo diegético. Esto es especialmente visible en aspectos de los episodios que estamos analizando, ya que pretenden reflejar las primeras doce semanas a partir de la declaración de la pandemia. Un ejemplo muy importante y evidente tiene que ver con los protocolos de desinfección que durante esas doce semanas fueron una parte constante de los hábitos de las personas, pero que en la serie son ubicados al interior de elipsis. Tradicionalmente, en la televisión no se muestran los momentos en los que las personas van al baño, se lavan las manos o limpian los pisos, a menos que se puedan integrar en el desarrollo de algún personaje o un evento importante.

Resulta evidente que la constante necesidad de desinfectar las manos, los pisos y las superficies, fue intencionalmente olvidada. Esto puede bien deberse a la falta de *engagement* que estos temas tienen, sobre todo en los Estados Unidos, o a una falta de interés por las personas encargadas de escribir los argumentos y las continuidades dialogadas de los dos episodios. Una pausa para una desinfección o la explicación de un protocolo en particular va a emplear tiempo, aunque sea unos pocos segundos, que se puede utilizar en otra acción que resulta más interesante para guionistas y espectadores.

El distanciamiento social representa un reto tanto para los guionistas como para las personas encargadas de la cinematografía. Es común que en una escena normal de un drama médico los protagonistas se encuentren a pocos centímetros de colegas y pacientes generando tiros de cámara muy cortos. Esto generalmente permite que el tamaño del plató sea bastante reducido en comparación con los espacios destinados a dramas de abogados, bomberos o policías. El distanciamiento social requiere que los personajes estén más lejos entre ellos, tiros de cámara más largos y, por lo tanto, espacios más grandes

para el montaje de cada uno de los escenarios. Todo esto se ve reflejado en la inversión que el estudio debe hacer de manera constante en personal y tiempo para el montaje de cada plató (escenario) lo que implica un costo mayor por episodio. En el caso de *The Good Doctor* varios de los escenarios originalmente eran bastante grandes y espaciosos, lo que permitió que se hicieran muy pocos cambios a este, respecto en los episodios dedicados a la emergencia.

La figura más problemática para controlar en televisión es el tapabocas (barbijo, nasobuco o cubrebocas), que en pantalla cubre la cara de actores, figurantes y extras. En algunos dramas médicos como *Grey's Anatomy* han solucionado este problema —que desde hace décadas ha dificultado las escenas desarrolladas en el quirófano—, utilizando un vestido de plástico que cubre por completo al doctor, pero que es totalmente transparente en la cara. Este tipo de máscaras transparentes y enteramente selladas han sido utilizadas en algunos hospitales en el mundo, sin embargo, su alto costo y pocos beneficios frente al tradicional tapabocas no han permitido que se conviertan de uso común.

En el contexto de una serie de televisión, este tipo de vestuarios permiten que la cara del actor sea visible y así comunicar los sentimientos del personaje con su expresión facial. El problema que tienen estas máscaras es que solamente se pueden usar en el quirófano. En el caso de los episodios que se analizan en este capítulo, la presencia de los tapabocas y el hecho de que no permitan percibir de manera adecuada la expresividad del rostro de los actores es señalado en varias ocasiones, inclusive, es resaltado por el protagonista de la serie, el doctor Murphy.

Por tratarse de una persona que vive con autismo, *The Good Doctor* hace referencia a este problema de manera verbal, asegurando a sus compañeros de trabajo que para él es aún más difícil, pues normalmente tiene problemas para entender las emociones de las personas con las que interactúa. La solución que encontraron en esta producción es permitir que los personajes se retiren el tapabocas, a una distancia considerable de otros personajes, en los momentos en los que la emotividad del guion requiera que los espectadores puedan ver sus rostros. En la edición final esta solución se convierte en un recurso apropiado para el desarrollo de la historia, pero resulta impráctico utilizarla a largo plazo.

Procesos de figuración al interior de la diégesis

The Good Doctor es una serie que pretende mostrar al espectador situaciones de cierta forma verosímiles, retomando los personajes y elementos que se pueden encontrar normalmente en un hospital norteamericano. Por esta razón, la cantidad de procesos de figuración de importancia dentro de la trama suelen ser escasos, en especial durante los dos episodios en los que se trató la epidemia producida por el SARS-CoV-2.

En la mayoría de los dramas médicos, los procedimientos que se le aplican a los pacientes, así como las enfermedades y los diagnósticos, deben ser presentados dentro de la diégesis de manera que los espectadores puedan entender la figura y que se pueda avanzar en la trama. Los procedimientos más comunes para desarrollar estas figuraciones provienen de: discusiones prácticas, técnicas, económicas o éticas entre el grupo de doctores, donde todo es explicado de manera verbal. También explicaciones al paciente o al familiar del paciente, cuya reacción nos permite entender la gravedad de la figura a la que se están refiriendo. Por último, la aparición de máquinas que resultan familiares para la mayoría de los espectadores (rayos X, máquinas de tomografía, quirófanos, bolsas de sangre, sueros, jeringas, etc.).

Estos diagnósticos, exámenes y procedimientos están presentados en la serie de una forma tan parecida a como se usan en la vida real, que algunos profesores del área de la salud consideran a la serie una alternativa interesante para reforzar el trabajo en el aula (Cambra-Badii et al., 2021). Esta especie de realismo médico se puede apreciar durante los episodios que aquí se analizan, en la presentación de figuras al público como la evolución de un paciente que manifiesta la infección asintomática, leve, moderada o severa, y quienes desarrollan neumonía asociada a la Covid-19. La explicación de la enfermedad y los efectos en el cuerpo humano son ejemplificados en tres líneas dramáticas puntales.

En la primera, una doctora y una enfermera se contagian de un paciente asintomático; la enfermera desarrolla la neumonía y muere, mientras que la doctora presenta la enfermedad leve. En la segunda, un paciente desarrolla la enfermedad severa y requiere ser entubado; sobrevive, pero manifiesta secuelas para toda su vida. En la tercera tenemos a una paciente en estado de embarazo que desarrolla la enfermedad, esta requiere de un soporte respiratorio y tratamientos experimentales, hasta que ella y el bebé se recuperan completamente. En todos estos casos la narrativa está enfocada en presentar el

drama humano alrededor del desarrollo de la enfermedad y los efectos psicológicos que genera el acompañamiento de los pacientes en los profesionales de la salud. Sin embargo, la explicación del padecimiento se hace de una manera muy completa, coherente y de acuerdo con los estándares propuestos por la OMS y los Centers for Disease Control and Prevention (CDC).

Una de las figuraciones más llamativas en el desarrollo de la narrativa de la contingencia producida por el SARS-CoV-2 dentro de esta serie tiene que ver con la representación del tema de la muerte. A pesar de que en la serie es común que pacientes mueran y que la muerte aparezca como un elemento que produce gran tristeza y estrés entre los personajes. Generalmente, esta se figura a través de parlamentos, expresiones faciales y, en algunos casos especiales, una cama vacía.

En este especial, hecho con la intención de hacer un homenaje a las víctimas y al personal de la salud, se creó toda una línea argumental para producir una figura que pretende representar todas las vidas perdidas durante la pandemia. En esta historia la doctora Claire Browne, interpretada por Antonia Thomas, atiende a una paciente que muere; su hija, en medio del duelo, le pide que recupere una cadena de oro perteneciente a su madre. Buscando la cadena, la doctora entra al lugar donde, por causa de la coyuntura y el volumen de trabajo, se han almacenado de manera desordenada todas las cosas de quienes han perdido la vida a causa de la Covid-19 en este hospital. El cuarto está lleno de bolsas azules marcadas con etiquetas blancas y ubicadas de manera caótica en anaqueles, escritorios y hasta en el suelo. Ella encuentra la cadena, la devuelve a su propietaria y comienza un proceso en el que busca las pertenencias de otras personas. Al mismo tiempo ella empieza a alucinar con el doctor Neil Meléndez, quien había muerto en la temporada anterior por causas ajenas a esta enfermedad, pero que es utilizado para demostrar el delicado estado en el que se encuentran los profesionales de la salud. En el momento en el que el episodio termina la historia, ella queda en un punto inconcluso, pero se entiende que seguirá buscando a los familiares de las víctimas para devolverles sus pertenencias. La frase que define el episodio proviene de esta línea que ella le dice a la alucinación del doctor Meléndez, refiriéndose al significado de las cosas que hay almacenadas en esta sala: “historias que se quedaron cortadas”.

La idea de rendir un homenaje a las víctimas se ve reforzada cuando se interrumpe la historia para insertar un montaje de narración iterativa en el que se presentan las muertes de cientos de pacientes atendidos en el St. Bo-

naventure Hospital durante los primeros meses de la pandemia. Este montaje que dura varios minutos en pantalla está acompañado de una música triste y solemne que no solo busca rendir un homenaje a estas personas; también intenta transmitir, de una manera emotiva, la experiencia emocional del personal de los diferentes hospitales del mundo al ver morir a sus pacientes. Esto contrasta con el final de la historia donde evidenciamos que solamente cuatro pacientes se han recuperado del todo.

Líneas narrativas

Una línea narrativa es una parte constitutiva de una narración más amplia. En lugar de una única estructura dramatúrgica para contar la historia de un solo personaje, se tiene una colección de historias que se entremezclan para presentar un escenario social. En términos de McKee (2011) "Aunque nada cambia dentro del universo de una no-trama, conseguimos una clarificadora visión interna del mismo, y con un poco de suerte, algo cambia en nuestro interior" (p. 49). En el audiovisual contemporáneo es común este tipo de historias, sobre todo en los dramas profesionales, o sea, aquellos que muestran historias que suceden en cuerpos ordenados como la medicina, la policía, la fiscalía, una oficina de abogados, etc.

En un drama médico como *Grey's Anatomy, Chicago Med* (Brandt et al., 2015), *New Amsterdam* (Norris et al., 2018), *The Resident* (Holden et al., 2018) o *The Good Doctor,* es común encontrar hasta seis líneas argumentales en un episodio de 45 minutos. Algunas de estas líneas desarrollan un conflicto de manera sencilla, otras son mucho más complejas, inclusive, algunas de estas son utilizadas para introducir algún elemento de humor en la narración. Normalmente solo una o dos se desarrollan de principio a fin durante el episodio y el resto tienen un tiempo en pantalla más corto sin que esto les quite importancia o complejidad.

Por tratarse de un especial dividido en dos episodios de 43 minutos, en este capítulo podemos encontrar las siguientes seis líneas narrativas delimitadas claramente en el especial:

Los objetos perdidos. Es la línea que se ha descrito en el numeral anterior donde se habla de los objetos de los pacientes que han muerto y la experiencia de la doctora Claire Browne. De esta línea es importante destacar la presencia del doctor Meléndez, interpretado por Nicholas González, quien aparece en la serie como una alucinación de la doctora Browne. El doctor Meléndez murió

en el último episodio de la tercera temporada y su aparición en este es el único elemento de avance de la trama que hubiera podido tener una continuidad en otros episodios, aunque esto nunca sucedió. Esta situación opera como un recordatorio de que los eventos de ambos capítulos no guardan continuidad con el resto de la serie, y que refieren a una diégesis aparte.

La separación. En esta línea el doctor Shaun Murphy, personaje principal de la serie que se encuentra en el espectro del autismo, está aislado debido a la emergencia producida por el SARS-CoV-2. En ese sentido, no puede verse con su novia Lea —interpretada por Paige Spara—, con quien apenas está en los primeros meses de su relación. La separación causa una angustia muy fuerte en el joven doctor, ya que tiene que aprender a manejar sus miedos y prevenciones con respecto al virus, mientras que la tecnología le permite mantenerse en contacto con su novia. Esta línea narrativa se utiliza para hablar de los sacrificios que los trabajadores de la salud han tenido que realizar durante la pandemia para rendir homenaje a su labor y para profundizar en la personalidad del protagonista. Como contraste a su situación, el doctor Murphy tiene un paciente hospitalizado por Covid-19, quien va a vivir toda la enfermedad acompañado por su esposa de manera virtual usando una aplicación en su teléfono cuyo diseño recuerda a FaceTime. Esto le permite ser testigo de todas las etapas de la enfermedad hasta su curación, aunque el personaje pierde un pie. Gracias a este paciente el doctor Murphy puede ver los resultados de su labor y sus sacrificios, pero también las formas que pueden tomar las relaciones de pareja en caso de una emergencia.

El aislamiento. El doctor Aaron Glassman, interpretado por Richard Schiff, es uno de los directivos del hospital. Debido a que es un hombre de edad mayor y recientemente superó un cáncer, debe quedarse en casa adelantando sus obligaciones laborales de forma remota y reuniéndose con el personal del hospital a través de videoconferencias. Glassman está visiblemente incómodo, pues no está acostumbrado a permanecer tanto tiempo en casa. Esto le genera problemas con su esposa —interpretada por Sheila Kelley—, quien trata de llevar su vida doméstica de la manera más normal posible. Durante los dos episodios los personajes van a chocar por pequeños detalles que en el marco del aislamiento se convierten en problemas realmente importantes. Queda claro al espectador que Glassman es un poco machista y que por esto no respeta la vida doméstica, ya que le parece que no es tan importante como su trabajo, opiniones o sentimientos. Finalmente él supera el problema, comprendiendo las emociones de su esposa y valorando el espacio que ella ha creado para él

hacia el final de las primeras doce semanas de la epidemia. Esta línea es la que se utiliza en la trama para introducir elementos de humor y buenos sentimientos en un escenario tan oscuro como una pandemia.

La enfermedad. La enfermera Deena Petringa, interpretada por Karin Konoval, se contagia de Covid-19 por tener contacto sin tapabocas con un paciente asintomático que ingresa al hospital. El paciente también contagia a la doctora Morgan Reznick (Fiona Gubelmann), pero ella no desarrolla ningún síntoma. Unos días después del contagio la enfermera debe ser ingresada al hospital porque sus niveles de saturación de oxígeno no son los adecuados. Poco a poco la enfermedad va a ganar la batalla y eventualmente Deena Petringa debe ser sedada e intubada. En este momento los realizadores de la serie utilizan la situación para hacer un sencillo homenaje a todos los empleados de la salud que han muerto por Covid-19. Finalmente, la enfermera muere. Cabe anotar que en este tipo de series es común que un personaje muera al principio o al final de una temporada, esto se hace para generar tensión y que los espectadores se fidelicen con la serie; además, permite crear nuevas líneas argumentales ancladas en el dolor por la pérdida de un personaje (como lo que sucede con las alucinaciones del doctor Meléndez).

La familia. El doctor Alex Park, interpretado por Will Yun Lee, no puede ver a su familia por el riesgo de infectarlos con el virus. Al mismo tiempo comienza a tratar a una mujer que se encuentra internada por una neumonía asociada a la Covid-19, por lo que debe ser sedada y entubada. De manera simultánea vemos cómo el hijo del doctor Park está próximo a graduarse, pero él no podrá asistir por la responsabilidad que tiene con su paciente. Esta situación le causa problemas con su hijo, quien al final del episodio entiende las razones por las que su padre hace su trabajo. Tanto el tratamiento experimental como la distancia que el doctor tiene que guardar con su familia son utilizadas para hablar directamente de la experiencia de los profesionales de la salud en los primeros meses de la pandemia y la relación que estos tienen con el resto de la comunidad y sus familias.

La cochera. En medio de la emergencia producida por el coronavirus SARS-CoV-2 el doctor Marcus Andrews, interpretado por Hill Harper, decide que va a vivir en su cochera para proteger a su esposa. Al principio de las doce semanas que se muestran en esta historia, su esposa lo apoya, dejándole regalos y notas amorosas. Sin embargo, hacia el final de este periodo, cuando la situación ya se ha vuelto cotidiana, ella deja de hacer estas cosas. Es una

forma que los productores tuvieron de mostrar el desgaste que la enfermedad ha tenido en la sociedad y cómo todas las personas se han acostumbrado a esta situación.

Como es posible observar en cada una de estas líneas argumentales, la preocupación principal de los realizadores tiene que ver con la representación de las relaciones que se trazan entre los profesionales de la salud, los pacientes y el resto de la sociedad. Aunque durante estos dos episodios los personajes principales tuvieron varios aprendizajes y momentos traumáticos que afectan la construcción que de ellos se hace en la serie, esto sucede en menor medida en comparación con otros capítulos. Desde un principio la idea del equipo de producción era hacer dos episodios independientes de manera que se pudiera poner en discusión el tema de la Covid-19 sin hacerlo una parte permanente de la serie.

Programas narrativos y actantes

El programa narrativo es el conjunto de acciones realizadas por un personaje para conseguir el objetivo que está buscando (Greimas y Courtes, 1983). En el caso de una serie de televisión de reparto coral cada uno de los personajes tiene un programa narrativo divido en tres momentos: virtualización, logro y realización. Estas tres etapas nos muestran el pasaje del sujeto hacia la consecución de su objeto. En la teoría de Algirdas Greimas "sujeto y objeto se definen entre sí: el objeto, de hecho, es tal en cuanto es buscado por el sujeto y el sujeto se define por su voluntad de hacerse con el objeto" (Bertetti, 2015, p. 58). El proceso en el que ambos se definen entre sí es lo que llamamos una narración o historia. En una serie de reparto coral como *The Good Doctor*, cada uno de los personajes pasa por uno o varios de estos procesos a medida que avanza la trama. El conjunto de todas estas narraciones, o el total de la diégesis, es el programa narrativo principal que está compuesto de varios programas narrativos de uso, los que corresponden a cada una de las líneas argumentales. Son estos últimos los que requieren ser analizados desde el modelo actancial.

En el modelo actancial es necesario entender al personaje como una entidad compuesta por una parte concreta que se da a los sentidos (que puede ser descrita con palabras o con imágenes) y, por otra parte, abstracta a tal punto que solamente da cuenta de su papel estructural: el actante. Los actantes son entidades narrativas abstractas definidas por su valor narrativo, es decir, su papel es llevar a cabo la acción (Bertetti, 2015, p. 56). Por tratarse de entidades abstractas que aparecen en todas las narraciones humanas los únicos valores

que se le pueden atribuir son aquellos relacionados con el desarrollo de la historia.

A nivel actancial un actante puede tener solamente seis roles en el desarrollo de una historia: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente. Los roles actanciales son: el sujeto (S), el actante que desea un objeto; el objeto (O), que es lo que se desea y puede ser un personaje, una persona, un objeto o algo intangible; el ayudante (AY), que es el actante encargado de orientar al sujeto (S); el oponente (OP), es el actante cuya función radica en ser la fuerza opresora que limita la acción; el destinador (D1) es el conjunto de hechos deseados o destinatario orientado del deseo, y por último, el rol del destinatario (D2), quien recibe o gana de las acciones del sujeto. Estos roles varían dependiendo de cada programa narrativo. Como bien mencionan Greimas y Courtes (1983) "El actante no es un concepto que esté fijo desde el principio y para siempre, es una virtualidad que forma parte de una trayectoria narrativa completa" (p. 207). En momentos un personaje puede estar cumpliendo el rol de sujeto y posteriormente el de objeto o cualquier otro dependiendo del desarrollo de la trama.

Generalmente los roles actanciales están relacionados con personajes que tienen una representación para el lector/espectador/público y que hacen avanzar la trama. En ocasiones algunas entidades que no pueden ser descritas; no tienen una representación antropomorfa; inclusive, no tienen la habilidad de tomar sus propias decisiones; se les puede asignar un rol actancial durante el análisis. Tal es el caso de la Covid-19 y del virus SARS-CoV-2, que en el presente caso son dos de las fuerzas más fuertes de la historia.

En todas las líneas argumentales podemos encontrar varios programas narrativos en los que el virus, convertido en un personaje, adopta los roles actanciales de oponente, asistente, destinador, hasta de objeto. En la línea argumental de los objetos perdidos, el virus aparece como un asistente que le permite a la doctora Brown mantener distancia de la hija de su paciente recientemente fallecida. Esta distancia es evidenciada por la iconografía del hospital donde se marcan los lugares en los que es seguro el contacto físico. En la línea de la separación del doctor Murphy y su novia, es justamente el virus el destinador, pues provoca la separación de ambos y se convierte en la fuerza que lo lleva a crecer como individuo y a entender más profundamente lo que significa tener una relación. De manera similar, el virus toma el rol de destinador en la situación del doctor Glassman, pues es lo que lo obliga a

quedarse en casa, y en la línea de la cochera obliga al doctor Andrews a dormir lejos de su esposa. En la línea de la enfermedad, donde la enfermera Petringa se contagia, el virus es rápidamente reemplazado por el padecimiento y solo podemos verlo como un destinador en los momentos iniciales de la historia.

A nivel narrativo, la enfermedad Covid-19 y el virus SARS-CoV-2 se representan de manera diferente, y las figuras asociadas a estas marcan una profunda diferencia entre las dos. En casi todas las líneas argumentales podemos encontrar varios programas narrativos en los que la enfermedad, convertida en un personaje casi antropomórfico, adopta los roles actanciales de oponente, asistente y de objeto. Esto es evidente en la línea donde se desarrolla la historia del protagonista, construida en oposición directa a la historia de un paciente y su esposa durante el transcurso de la enfermedad. En este caso particular el paciente comienza sintiéndose bien y la relación con su esposa no está del todo dibujada, pero a medida que él se complica vemos cómo la relación se va fortaleciendo. Mientras tanto, la relación del doctor Murphy comienza a verse afectada por la separación a causa del virus, y a medida que el paciente se va complicando, la relación del doctor Murphy se va componiendo. Por tratarse de la misma línea argumental, las dos historias llegan al clímax casi al mismo tiempo.

La línea argumental donde la Covid-19 está más presente es en la que cuenta la historia de la enfermera Deena Petringa. En un estilo casi hemingwaiano, la enfermera afronta la enfermedad con el estoicismo de quien ya conoce su destino. En esta línea encontramos varias menciones a la enfermedad y vemos cómo esta se convierte en el destinatario de una nueva actitud frente a la vida de la doctora Morgan Reznick. Igualmente es presentada como oponente de la enfermera Petringa.

Finalmente, en la línea argumental de los objetos perdidos, la enfermedad aparece como un destinador que motiva a la doctora Browne a buscar a las víctimas, pero su presencia antropomorfizada es claramente reemplazada por el fantasma del doctor Meléndez. Es posible evidenciar que la idea de esta línea argumental es servir de conexión entre el grupo de doctores y el universo diegético de la serie, permitiendo que el personaje de la doctora Browne tenga un aprendizaje y una evolución.

Conclusiones

La buena televisión no es aquella comprometida con una moral particular, sino la que está comprometida con los valores propios de la industria a la que debe su existencia. Nunca debemos olvidar que todas las formas de imagen técnica son un negocio, y que el audiovisual responde a la "legítima aspiración del hombre actual a ser reproducido" (Benjamin, 2003, p. 64). La televisión, en manos del capital financiero, solo busca la reproducción del mismo y solo puede ser evaluada por quienes la poseen en términos del incremento de una ganancia. En este análisis podemos evidenciar que la Covid-19 produce mala televisión a través de varios síntomas: la incapacidad de los guionistas de la serie de convertir la Covid-19 en una presencia cotidiana dentro del universo diegético de la serie; la baja audiencia de los episodios con esta temática y, por último, las restricciones visuales que implica implementar la existencia del virus en la cotidianidad.

La serie *The Good Doctor* nos sirve de ejemplo para hablar de todo el medio. Esta misma aproximación a la existencia de una pandemia relacionada con el SARS-CoV-2, ha sido aplicada a todos los géneros televisivos y cinematográficos. Es posible afirmar que resulta más rentable, en una industria como la televisión argumental, ignorar la existencia de un problema que atañe a todas las personas, que intentar cumplir con una función social. Esto sin contar que la solución o la problematización de los asuntos de salud pública deben ser responsabilidad de las instituciones democráticas de las naciones, y no resulta acertado en términos éticos desviar esa responsabilidad a manos particulares.

Inclusive, teniendo una cercanía temporal tan profunda como la que tenemos entre estas producciones y la emergencia que pretenden representar, es posible evidenciar que hay un cansancio frente a todos los signos del virus y la pandemia. Tanto realizadores como espectadores ya se encuentran cansados de todas las restricciones, prevenciones y tragedias que ha implicado la emergencia producida por el coronavirus SARS-CoV-2, y es apenas entendible que estos busquen un refugio en el mundo fantástico de la televisión.

Precisamente en el especial que se ha analizado en este artículo se ha encontrado que todas las líneas temporales tratan temas muy fuertes y no hay un alivio en la dramaturgia. Generalmente en los dramas médicos encontramos que una de las líneas temporales trata de temas más ligeros, inclusive graciosos, para funcionar como una válvula de escape. La falta de estos espacios, añadida a la constante vigilancia que implican las normas de bioseguridad que

se deben seguir en un hospital para evitar el contagio con este virus, conllevan una tensión. Asimismo, tanto realizadores como espectadores no tienen interés en complejizar las historias con todos los elementos que esta enfermedad ha traído a la cotidianidad de las personas.

En este especial se percibe que el virus tiende a antropomorfizarse más fácilmente que otras enfermedades, lo que agota las historias rápidamente. Este personaje, omnipresente en todas las líneas dramáticas, tiende a debilitar rápidamente sus posibilidades haciendo cada vez más difícil contar historias diferentes. En los 90 minutos del especial, el virus tomó todos los roles posibles (destinador, objeto, destinatario, asistente y oponente) con la excepción del sujeto. Esta situación genera límites muy fuertes para la creación de nuevas historias y reserva todo lo que el SARS-CoV-2 representa para convertirse en un mero decorado.

Podemos afirmar que la Covid-19 produce mala televisión porque, hasta el momento en el que se escribe este artículo, no es posible encontrar un modelo de producción, una estructura dramatúrgica o un conjunto de figuras económicas, que permitan generar *engagement* de la misma manera que lo hacen los traumas, el cáncer o la maternidad.

Referencias

Arévalo, A. (2020). Los desafíos éticos de los medios informativos en la cobertura de la Covid-19. *Revista ComHumanitas, 11*(3), 41-55. https://doi.org/10.31207/rch.v11i3.273

Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica* (2ª ed.). Paidós.

Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Paidós.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

Bertetti, P. (2015). *La historia audiovisual: las teorías y herramientas semióticas* (1ª ed.). Editorial UOC.

Bonales, G., Jiménez, I. y López, J. (2020). La representación gráfica del virión del SARS-CoV-2 en España: comparación entre la prensa impresa y los informativos televisivos. *Revista Española de Comunicación en Salud,* (Supl. 1), 158-170. https://doi.org/10.20318/recs.2020.5457

Brandt, M., Hass, D., Gelber, D., Jankowski, P., Olmstead, M., Wolf, D. & Chappelle, J. (2015, noviembre 17). *Chicago Med* [Serie de televisión]. Wolf Films, Universal Television.

Cambra-Badii, I., Pinar, A. & Baños, J. (2021). The Good Doctor and Bioethical Principles: A Content Analysis. *Educación Médica, 22*(2), 84-88. https://doi.org/10.1016/j.edumed.2019.12.006

Duan, C., Pozios, V. & Kambam, C. (2018, abril 2). *Why 'The Good Doctor' is Bad Medicine for Autism (Guest Column)*. The Hollywood Reporter. https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/why-good-doctor-is-bad-medicine-autism-1098809/

Holden, A., Fuqua, A., Noyce, P., Obst, O., Boorstein, D. & Harthan, T. (2018, enero 21). *The Resident* [Serie de televisión]. Fuqua Films, 3 Arts Entertainment, Up Island Films.

Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos* (1a ed.). Editorial "Quipus", CIESPAL.

Greimas, A. & Courtes, J. (1983). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary (Advances in Semiotics)*. Indiana University Press.

Lynch, J. (2018). Rx for a Hit. *Adweek, 59*(8), 14-17.

Mckee, R. (2011). *El guión: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (9ª ed.). Alba Editorial.

Moore, A. (2019). "He's not rain man": Representations of the Sentimental Savant in ABC's The Good Doctor. *Journal of Popular Television, 7*(3), 299-316. https://doi.org/10.1386/jptv_00003_1

Norris, G., Manheimer, E., Declerque, D., Baker, M. & Eggold, R. (2018, septiembre 25). *New Amsterdam* [Serie de televisión]. Pico Creek Productions, Mount Moriah, Universal Television.

Rhimes, S., Heinberg, A., Beers, B., Allen, D., Parriott, J., Renshaw, J., Rafner, J., Rater, J., Hodder, K., Vernoff, K., Gordon, M., Wilding, M., Noxon, M., Bordson, N., Horton, P., Corn, R., McKee, S., Mulholland, S., Phelan, T... Clack, Z. (Productores). (2005, marzo 27). *Grey's Anatomy* [Serie de televisión]. ABC Signature, Shondaland, Entertainment One Television.

Reynosa, E., Guerra-Ayala, M., Casimiro-Urcos, W., Vélez-Jiménez, D., Casimiro-Urcos, N., Salazar-Montoya, E., Casimiro-Urcos, J. & Callejas, J. (2021). Relevance of the Mass Media in Prevention, Education and Contextual Management of COVID-19. *World Journal on Educational Technology: Current Issues, 13*(1), 129-146. https://doi.org/10.18844/wjet.v13i1.5423

Robinson, M. J. (2017). *Television on Demand: Curatorial Culture and the Transformation of TV*. Bloomsbury Academic.

Rocchi, M. (2019). History, Analysis and Anthropology of Medical Dramas: A Literature Review. *Cinergie – Il Cinema e le Altre Arti, 8*(15), 69-84. https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/8982

Selden, W. (Productor). (1951, noviembre 3). *City Hospital* [Serie de televisión].

Schutz, A. (1972). On Multiple Realities. En A. Schutz & M. Natanson (Eds.), *Collected Papers I: The Problem of Social Reality* (pp. 207-259). Springer Netherlands.

Shore, D., Dae, D., Kim, D., Lee, S., y Gordon, S. (2017, septiembre 25). *The Good Doctor* [Serie de televisión]. 3AD, ABC Signature, EnterMedia Content, Shore Z Productions.

Shore, D. & Jae-beom, P. (Escritores). (2020a, noviembre 10). Frontline, Part 1 (Temporada 4, Episodio 1) [Episodio de programa de televisión]. En D. Shore et al. (Productores), *The Good Doctor.* 3AD, ABC Signature, EnterMedia Content, Shore Z Productions.

Shore, D. & Jae-beom, P. (Escritores). (2020b, noviembre 17). Frontline, Part 2 (Temporada 4, episodio 2) [Episodio de programa de television]. En D. Shore et al. (Productores), *The Good Doctor*. 3AD, ABC Signature, EnterMedia Content, Shore Z Productions.

Sung-geun, K., Jang-soo, L. & Hong-hu, Y. (2013, agosto 5). *Good Doctor* [Serie de televisión]. Logos Film.

Thorne, W. (2020, noviembre 3). *TV Ratings: "The Good Doctor" Season 4 Premiere Draws Series Low Audience*. Variety. https://variety.com/2020/tv/news/the-good-doctor-season-4-premiere-low-tv-ratings-1234822336/

White, P. (2021, mayo 3). *'The Good Doctor' Renewed for Season 5 at ABC*. Deadline. https://deadline.com/2021/05/the-good-doctor-renewed-for-season-5-at-abc-1234749081/

Figura 2. Gerheim. F. (2021). 4 placas [Fotografía]. Archivo del artista

Figura 3. Gerheim, F. (2021). Casca escrita [Fotografía]. Archivo del artista

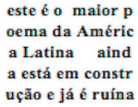

Figura 4. Gerheim, F. (2021). O maior poema da américa latina. Archivo del artista

Figura 5. Gerheim, F. (2021). Poema24Horas tag crop2 [Fotografía]. Archivo del artista

Figura 6. Gerheim, F. (2021). Ruas [Fotografía]. Archivo del artista

O Jogo da pandemia

El juego de la pandemia

Fernando Gerheim[4]

Resumo
Este artigo faz um retrospecto dos discursos construídos sobre a pandemia de SarsCov-19, da macrovisão no início até um subsequente enfoque sobre suas consequências numa dimensão mais subjetiva e particular, sempre tendo em paralelo o pandemônio político brasileiro. Ao mesmo tempo, discorre sobre como a atividade docente foi afetada, transformando a restrição às telas num Jogo Poético para Aplicativos de Contato Remoto. É relatado e discutido teoricamente o e-Memo: Jogo do Esquecimento e da Rememoração, criado coletivamente nos cursos ministrados durante o isolamento, em que a tela de computador se torna um tabuleiro e cada participante, ao mesmo tempo, é uma peça do jogo e o seu jogador. É feita ainda uma reflexão sobre as relações entre humanidade e natureza do ponto de vista da técnica e sobre as ideias de "aparência"; e ""jogo"; na arte, dialogando com os filósofos Walter Benjamin e Boris Groys.

Palavras-chave: Arte contemporânea; pandemia; jogos poéticos; aplicativos de contato remoto; e-Memo: Jogo do Esquecimento e da Rememoração; Escritura Imagética.

---

4 Artista, professor e pesquisador da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro; dos programas de pós-graduação em artes da cena (PPGAC) e em artes visuais (PPGAV). Publicou os livros de ficção *Signofobia* (2021, Ed. 7Letras; 2013, Ed. Multifoco), *Infinitômetros* (2018, Ed. 7Letras), e o ensaio *Linguagens Inventadas - palavra imagem objeto: formas de contágio* (2008, Ed. Zahar). Realizou como diretor e roteirista os curtas *Salomé* (2011, prêmio de melhor curta da mostra underground Brasil do Festival Internacional Rio Fan 2011 e de melhor atriz do Cine Lapa 2012) e *Urubucamelô* (2002). Participou, entre outras exposições, da mostra Grito e Escuta da 7a Bienal do Mercosul (2009).

Resumen
Este artículo hace una retrospectiva a los discursos construidos sobre la pandemia del SarsCov-19, en la macro visión del inicio hasta un posterior enfoque sobre las consecuencias de una dimensión más subjetiva y particular, teniendo como paralelo el pandemonio político brasilero. Al mismo tiempo, discute sobre como la actividad del docente fue afectada, transformado a restricción a las pantallas en un juego poético para aplicativos de contacto remoto. Es relatado y discutido teóricamente el e-Memo: juego del olvido y del recuerdo, creando colectivamente en los cursos suministrados durante el aislamiento, donde la pantalla del computador se torna tablero y cada participante, al mismo tiempo, es una pieza del juego y un jugador. Se realiza una reflexión sobre las relaciones de la humanidad y la naturaleza a partir del punto de vista de la técnica y las ideas de apariencia y juego, en el arte, dialogando con los filósofos Walter Benjamin y Boris Groys.

Palabras clave: Arte Contemporáneo; pandemia; juegos poéticos; aplicaciones de contacto remoto; e-Memo: Juego del Olvido y el Recuerdo; Escritura Imágenes.

Introdução

No início de março de 2020, quando a Organização Mundial da Saúde (OMS) comunicou oficialmente que estava havendo uma pandemia, minha sensação foi que a realidade se tornara um filme de ficção científica distópico. De repente, a humanidade, acostumada por séculos de civilização ocidental a tratar a natureza como um reservatório inesgotável e mãe provedora incondicional, assistia a revolta de Gaia. A Terra não era mais uma hospedeira maternal infinitamente generosa. A mentalidade turística da sociedade de consumo a confundira com um *resort* 5 estrelas e, aviltada pelo desrespeito, ela se rebelou na forma de um microrganismo que saiu das trevas. Agora a situação se invertera: nós é que passáramos a ser tratados como hospedeiros e a viver em função do vírus, sendo reduzidos a seus transmissores. O vírus, esse polêmico parasita intracelular dotado de material genético e capacidade evolutiva que desafia as classificações científicas, mostrou quem manda. Um microrganismo venceu a macroeconomia. Mas, teríamos algo a aprender com esse infortúnio? A crise sanitária poderia ser transformada numa oportunidade para superar as dificuldades? Qual seria o nosso devir vírus? Se o confinamento fez de nós indivíduos atomizados, cabia perguntar em que tipo de frase, com que sintaxe poderíamos nos rejuntar depois da pandemia.

A primeira inesperada consequência do isolamento social adotado para conter a disseminação do vírus foi ver animais de parques urbanos invadirem ruas subitamente silenciosas e viralizar nas redes sociais a imagens de macacos, jacarés e até leões andando tranquilamente por cidades fantasma. Também foi possível começar a escutar o piado de pássaros lá fora, antes abafado pelo rumor do tráfego. A pandemia parecia estar conseguindo o impossível: paralisar o sistema de produção e consumo do capitalismo avançado. Ou, pelo menos, abalá-lo. Outro efeito da crise sanitária que de repente colocou as pessoas em trabalho remoto foi deixar o mundo ainda mais dependente das telas. Ficamos ainda mais vidrados nas superfícies lisas e frias, com suas luzes azuladas. Em resposta às primeiras especulações sobre como seria o mundo pós-pandemia, começou a circular a ideia ousada de que o mundo não poderia voltar ao normal porque o normal era o problema.

A interrupção da normalidade seria então uma oportunidade para o mundo voltar diferente? O crescimento exponencial do número de contaminados com síndrome respiratória grave em decorrência do vírus provocou a lotação dos leitos hospitalares e a falta de respiradores, chegando ao momento mais dramático de médicos terem que decidir quem vive e quem morre. Intelectuais buscaram analisar o problema de um ponto de vista mais geral e abstrato. O antropólogo e filósofo Bruno Latour imaginou que poderíamos sair melhor do que havíamos entrado naquela situação limite. Latour publicou, em abril, um texto com um manual de instruções dizendo o que cada um deveria fazer para mudar o sistema produtivo e contribuir para resolver a crise ambiental. Afinal, a destruição da biodiversidade do planeta pelo modo de produção capitalista era responsável pelo contágio de humanos por um vírus antes restrito a mamíferos chiropteros alados.

Imaginando gestos que barrem o retorno ao consumismo e à produção insustentável pré-pandemia, como outros escritos que saíram naquele primeiro momento, pareciam querer compensar o nosso desespero com uma projeção utópica. O texto acertava ao conectar essas transformações a ações individuais, de acordo com o preceito glocal de pensar globalmente e agir localmente (Latour, 2020). Mas hoje, em setembro de 2021, essa ideia de que a pandemia podia mudar o mundo, já que ela o impedia de continuar como estava, refletindo sobre a situação como um todo e fazendo projeções em escala global, parece ter sido uma visão distorcida pela necessidade de reagir à realidade apocalíptica. Em 30 de abril, o Brasil havia registrado 6.006 mortes por Sars-CoV-19.

Mas a macrovisão deixava escapar a dimensão cotidiana e particular. Mudando o rumo das abordagens para os efeitos da pandemia na subjetividade individual e no ambiente doméstico, *Narrativas confinadas - Voces desde el Sur* (Cerletti et al., 2020), publicado em outubro de 2020, com textos em português e espanhol, propunha captar esta dimensão com outras formas de texto diferentes do artigo científico. Eu, por exemplo, focalizei minha angústia nessa passagem:

"O *Google* começou a busca assim que eu digitei a primeira letra da palavra —"a"—, mostrando em tempo real a seguinte lista:

Anna Blume poesia
Asdha
Arte e novas tecnologias
Aerolineas argentinas
Airbnb
Avianca
Amazon
Amazon Brasil
Argentina
Açaí

Acrescentei a segunda letra —"n"—, e a lista imediatamente mudou:

Anna Blume poesia
Anonymous liga Bolsonaro a Marielle
Anna Hartley
Angra dos reis
Anses
Ana de armas
Anses consultas
Anitta
Anydesk
Anime

O contexto que o algoritmo cria para o internauta navegar, como se sabe, utiliza seus dados, e começa a ser feito a partir do fragmento, separado da gramática. O resultado é uma soma finita dos contextos em que aquele fragmento aparece. (...) O Google me ofereceu, segundo informação no alto da tela

-querendo visivelmente garantir uma transparência na verdade inexistente-, cerca de 13.300.000 resultados em 0.38 segundos para a palavra *angústia*. Fiquei interessado especialmente no fragmento de um dicionário etimológico que dizia que o substantivo feminino remetia a 'estreitamento, opressão, aperto na garganta'. Esse sentido físico tão claro fez eu me sentir um pouco melhor. Delinear aquele sentimento, embora ele tivesse causas bem objetivas, já era libertar-se um pouco. De quem padece, eu havia passado a quem age. Entendia agora que estava entre uma força que prendia e outra que soltava.

Meu filho em idade escolar, irritado por ter que fazer tantas atividades de casa além de assistir duas videoconferências diárias mais videoaulas, andava atrás de mim e da mãe jogando álcool gel no chão obsessivamente por onde passávamos. Luca começara a exigir que andássemos de meia. Outra reação dele à nova rotina doméstica foi passar a querer que todas as luzes da casa ficassem apagadas. Ia atrás da gente apagando-as logo depois que as acendíamos. O conceito normativo de dicionário não traduzia as tonalidades daquela situação.

Conceitos podiam agir como um algoritmo de recomendação de vídeo, fazendo associações por semelhança, apagando nuances, conversões, metamorfoses. A diferença era que a subjetividade oculta do *Google* operava numa dimensão de conspiração mundial e era finita, enquanto o que eu sentia era infinito e o fato de ser reduzido a um verbete de dicionário não atingia a mais ninguém.

Ao fim de uma reunião de trabalho, tirei o fone de ouvido e fiquei escutando a reunião de pais da escola, também pela internet, de que Bárbara participava na outra mesa da sala. Ela havia me contado que as mães diziam no grupo de *WhatsApp* que não iam virar professoras de uma hora para outra e que a escola não se atreveria a reprovar seus filhos, uma vez que pagavam as mensalidades, mas na reunião apenas deram parabéns à diretora e não fizeram nenhuma crítica.

(...)

O motor de busca de um *Google* interior selecionaria do conjunto de contextos existentes na minha experiência a seguinte lista:

pega a matemática
NÃO!!
se vc não fizer todas as atividades hoje está de castigo!
não joga álcool gel no chão vai acabar
eca! você pisou no meu quarto!
deixa a luz acesa eu estou cozinhando
bota a meia!
apaga a luz!
acabou o café
pega a matemática
NÃO!!

Pensei em formar uma lista com todas as frases em que a palavra *angústia* aparecia nesse texto para assim, quem sabe, obter matizes além da forma gramatical da definição do dicionário. As frases separadas do encadeamento do texto formariam uma constelação, mas sem os condicionamentos políticos, tecnológicos e econômicos do motor de busca do *Google*. A fragmentação resultaria dessa própria ação de catador de lixo, recolhendo na linguagem os resíduos do mundo em permanente deterioração e devir, interrompendo seu fluxo e juntando seus estilhaços em alguma configuração tensa, fortuita e precisa.

"Fora Bolsonaro!" "Assassino!" Gritaram nas janelas na hora do panelaço. Soou uma voz isolada: "Mito!" Reagindo ao som estridente, para o qual eu contribuía batendo com talher de metal no fundo de uma panela, Luca gritava, apagava luzes e desinfetava energicamente com álcool em gel o chão. A súbita e espontânea conjunção revelou, como um pensamento sem conceito, o teor da minha angústia numa imagem.

A tensão presente nesse texto, num registro intimista, entre o espaço privado e um espaço público extirpado pelo confinamento, nos diz muito sobre o mundo sob o impacto da pandemia. As redes sociais representam um enfraquecimento do espaço público, no qual se legitimavam os argumentos através de um debate. Na internet, predomina o argumento de que "a página é minha, eu público o que quiser", como uma privatização mental. A reclusão no espaço privado, a fim de impedir a disseminação do vírus, transformando nosso papel no mundo de exploradores imperialistas em meros hospedeiros, mostrou, como se o lugar dos acontecimentos fosse o de revelar a realidade, que o espaço público foi engolido, inoculado, introjetado no espaço privado, e que este, por sua vez, é devolvido, regurgitado, reprojetado no espaço público,

borrando as fronteiras entre os dois, transformando a realidade em imagem e a imagem em realidade.

Um outro tipo de futurologia sobre o mundo pós-pandemia que se tornou comum em meados de 2020 foi a de que voltaríamos a um "novo normal", diferente do anterior. Isso parece menos dissociado do está acontecendo: o Sars-CoV-2 não será erradicado, vai sofrer mutações —Delta, Mu—, com elas passaremos a conviver, pois serão menos letais, mas estaremos sujeitos a novos surtos, sendo obrigados a reforços periódicos de imunizante e talvez a novos períodos de isolamento. A exigência de imunização para a humanidade inteira levanta questões sobre a dificuldade de acesso à vacina em países pobres e a liberação de patentes para a produção de vacinas contra interesses das grandes corporações farmacêuticas, adicionando questões de geopolítica mundial às sanitárias.

Durante o confinamento, realizei com o artista Rodrigo Paglieri, professor da Universidade do Minho, como parte das atividades do Grupo de Pesquisa *Poéticas em Campo Experimental (PAX)*, alguns encontros pela plataforma de videoconferência *Zoom* com o objetivo de criar *Jogos Poéticos para Aplicativos de Contato Remoto*. Foi uma experimentação já pensando que a condição a que estávamos submetidos pela pandemia nos obrigaria a realizar os cursos da Universidade de modo remoto. A referência explícita no título desses experimentos à ideia de "jogos" apontava para um campo experimental em que a própria arte como produtora de objetos ou obras únicas era questionada.

Por trás da expressão "jogos" subentendia-se o campo experimental como um aumento do "espaço de jogo" em detrimento do outro polo da atividade artística, o da "aparência". Buscávamos com a ideia de "jogo", ainda que não discutíssemos esse aporte teórico de modo explícito, um espaço de invenção crítico ao próprio medium, que nos libertasse da naturalização que a adoção dos programas de contato remoto, inclusive nos cursos da universidade, implicava. Nossa relação com as mídias digitais, como algo já aceito, tendia a ser reproduzida. Mas, por outro lado, aquele era um espaço para pensar criticamente essa própria relação com o meio, que é, afinal, um dos temas centrais na reflexão estética.

A referência teórica implícita nessas reflexões era o filósofo Walter Benjamin. Na segunda versão do famoso texto sobre *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (2012) os conceitos de *valor de culto* e *valor de exposição* ganham

uma nova camada ao serem relacionados com a mímese enquanto fenômeno originário[5] de toda atividade artística. Nada parece mais distante do conceito de mimese do que o campo experimental da arte. Esse distanciamento, no entanto, pertence a uma narrativa modernista da arte que culmina na abstração, a qual trai uma visão dualista que remonta à depreciação socrático-platônica da imagem como aparência em oposição à essência, acessível apenas ao pensamento conceitual, identificado com a linguagem. De acordo com essa narrativa dominante, a modernidade reivindica a pureza da visualidade. É dentro dessa lógica que a mimeses é rechaçada. Mas, numa visão mais abrangente, Benjamin (2012) aponta uma polaridade nas mimeses em que "dormitam, dobrados estreitamente um no outro como folhetos embrionários, os dois lados da arte: aparência e jogo" (p. 74). O campo experimental, de acordo com essa visão, não elimina a mimeses, apenas a desloca do pólo da aparência para o do jogo.

Essa relação dialética entre dois pólos, pela qual Benjamin expõe seu pensamento, desdobrando o par "valor de culto" e "valor de exposição" no par "aparência" e "jogo", é ampliada para abarcar ainda mais outra esfera da realidade no par "primeira" e "segunda técnica". Cito um trecho da densa e longa nota X do texto benjaminiano:

> Essa polaridade [aparência e jogo] só pode ter interesse para o dialético quando está em jogo um papel histórico. E, de fato, esse é o caso. Tal papel é determinado pelo confronto histórico-universal entre a primeira e a segunda técnica. A aparência é o esquema a que mais se recorre e por isso o mais duradouro de todo o modo de procedimento mágico da primeira técnica; o jogo é o reservatório inesgotável de todo procedimento de experimentação da segunda. Nem o conceito da aparência nem o de jogo são estranhos à estética tradicional; isso não diz nada de novo, na medida em que o par de conceitos *valor de culto* e *valor de exposição* está encasulado no primeiro par mencionado. No entanto, essa circunstância se transforma de um golpe, assim que esses conceitos perdem sua indiferença diante da história. Com isso, conduzem a uma perspectiva prática. Quer dizer: o que advém com o

5 Fenômeno originário ou *Urphänomen* é um conceito elaborado por Goethe em seus estudos de botânica. É concebido como "um fenômeno superior (com valor de regra geral), mas que seria condição e não causa dos fenômenos naturais observados diretamente na natureza ou em experimentos, dos quais depende e portanto não pode ser isolado" (Benjamin, 2012, p. 74).

> definhamento da aparência, com a perda da aura nas obras de arte é um enorme ganho em espaço de jogo. (p. 76)

Assim, podemos considerar também, entre os problemas teóricos de nosso experimento poético de confinamento, aquilo que Benjamin chamou de "segunda técnica". Enquanto a primeira técnica está ligada à magia e ao ritual, a segunda está ligada à máquina. Enquanto a primeira utiliza o homem ao máximo, a segunda o utiliza o mínimo possível. Escreve Benjamin (2012):

> O grande ato técnico da primeira técnica é, em certa medida, o sacrifício humano, o da segunda está na linha dos aviões controlados por telecomandos, que não precisam de tripulação humana. O de-uma-vez-por-todas vale para a primeira técnica (ali se trata da falta, que nunca poderá ser reparada, ou da morte sacrificial, enquanto substituição eterna). O uma-vez-é-vez-nenhuma vale para a segunda técnica (esta tem a ver com o experimento e sua incansável variação da ordenação experimental). A origem da segunda técnica deve ser buscada lá onde o homem, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, começou a tomar distância da natureza. Encontra-se, em outras palavras, no jogo. (p. 43)

A arte, na sua maneira de entrelaçar seriedade e jogo, rigor e desobrigação, está vinculada às duas técnicas. Enquanto a primeira tem em mira a dominação da natureza, a segunda "é muito mais um jogo conjunto entre natureza e humanidade" (p. 61). Benjamin afirma que a função social decisiva da arte, nessa perspectiva histórica, é "o exercício nesse jogo conjunto" (p. 61). A arte teria assim o papel de adequar a humanidade às "novas forças produtivas que a segunda técnica descerrou" (p. 66). Mas, na visão dialética de Benjamin, a libertação do jugo do trabalho almejada pela segunda técnica faz com que o indivíduo veja o seu espaço de jogo imensamente ampliado, e o homem individual emancipado pela liquidação da primeira técnica passe a reivindicar seus direitos, desenterrando "questões de amor e de morte" que haviam sido por ela soterradas. Assim, neste momento de jogo, o momento de jogo da arte se fortalece. Se o mais amplo espaço de jogo se abriu com o cinema, fortalecendo as posições que a fotografia havia conquistado em contraposição ao valor de culto, como diz Benjamin, que dirá com o advento das imagens técnicas que sucederam depois, culminando na imagem informática e nas mídias digitais? O aumento do espaço de jogo da segunda técnica, em seu momento mais avançado da cibercultura, teve uma inacreditável superampliação com a pandemia

de Covid-19. A este corresponde, criticamente, a criação desse primeiro jogo poético, utilizando aquele meio supostamente transparente, o qual podemos considerar um representante avançado da segunda técnica descrita por Benjamin, como médium em situação de performance, convertido ao espaço de jogo.

Numa das propostas que realizamos, colocamos placas de acrílico em frente às telas, e escrevemos palavras em papéis que penduramos nelas. Era possível ler "isto não é" / "isto é" em uma tela e "realidade virtual" / "o novo anormal" em outra, completando-se, num espaço que só existia virtualmente, as frases "isto não é / realidade virtual" e "isto é / o novo anormal". Interessáva-nos aquele pedaço de "tempo real", evanescente e pós-histórico, em que estávamos sincronizados, e que nesse mundo de inversões, uma vez documentado, poderia ser inserido no campo da arte como seu inverso, antiarte.

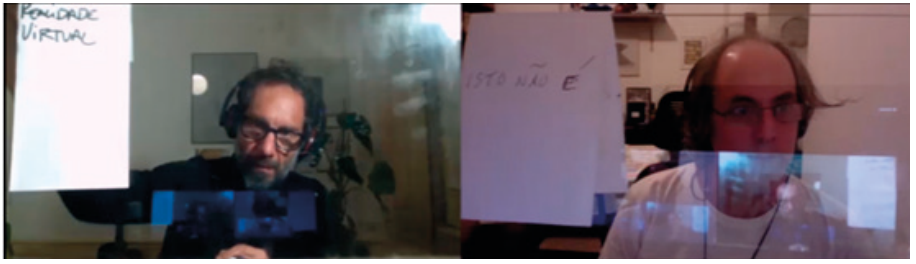

Figura 7. Gerheim, F. (2020). Captura de tela de Jogos Poéticos para Aplicativo de Contato Remoto

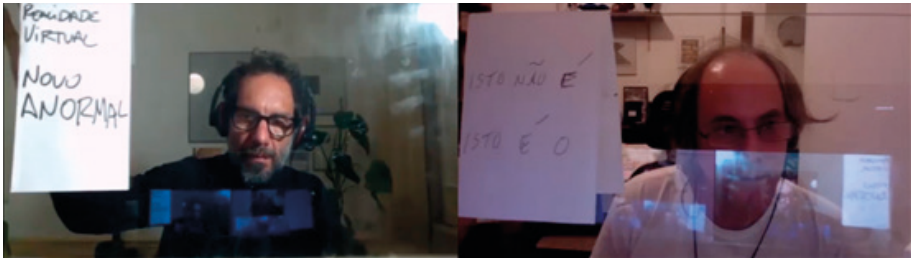

Figura 8. Gerheim, F. (2020). Captura de tela de Jogos Poéticos para Aplicativo de Contato Remoto

Aquele pedaço da vida que não poderia ser fixado, mas apenas documentado, em arquivos na nuvem ou no HD de nossos computadores. O trabalho, intitulado *zoombi*, visava a criação de jogos topológicos que modificassem a nossa maneira de estar diante da tela, refletindo sobre questões como a relação com o médium, o tempo e a linguagem. A reflexão crítica deste experimento sobre aquela situação à qual estávamos condicionados pela sociabilidade isolada e o teletrabalho viria a ser desenvolvida mais tarde nos cursos de pós-graduação que, a partir de agosto, recomeçaram, em modo remoto, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aquele foi o primeiro "Jogo para Aplicativo de Contato Remoto".

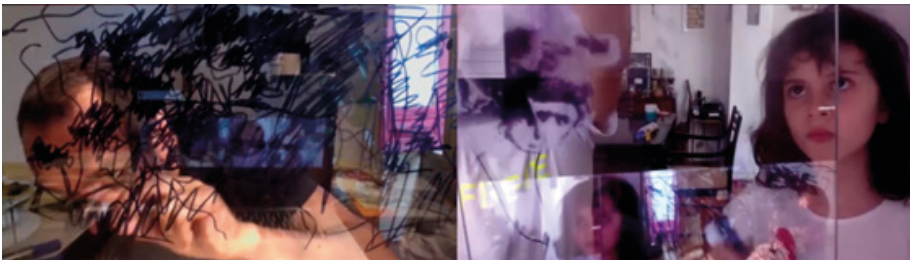

Figura 9. Gerheim, F. (2020). Captura de tela de Jogos Poéticos para Aplicativo de Contato Remoto

Figura 10. Gerheim, F (2020). Captura de tela de Jogos Poéticos para Aplicativo de Contato Remoto

Mas, para muitos, a pandemia não representava nem ao menos um alerta laranja para o sistema produtivo capitalista, muito pelo contrário. Naquele mesmo período em que realizávamos algumas experiências online, um episódio galvanizou a vida política nacional: o ministro Celso de Mello, do Superior Tribunal Federal (STF), autorizou a divulgação do vídeo da reunião entre o presidente da República e seus ministros no Palácio do Alvorada. A reunião tinha como pretexto tratar da Covid-19, mas o tema sequer foi mencionado. Ao invés de combater o vírus, o governo mostrou que era um agravante, gerando o chiste paronomástico que passou a circular nas redes: há a pandemia e o pandemônio.

O então Ministro do Meio-Ambiente Ricardo Salles propôs que o governo aproveitasse que a atenção da mídia estava toda voltada para o coronavírus para "passar a boiada", ou seja, flexibilizar as regras de proteção ambiental que impediam o desmatamento da Amazônia, transformando a floresta em pasto para a monocultura da soja. Em outro momento, o então ministro da educação Abraham Weintraub incitou o representante máximo do poder executivo:

— É um absurdo o que está acontecendo aqui no Brasil. A gente está conversando com quem a gente devia lutar!

O presidente Bolsonaro, de cabelo partido do lado e a coloração do rosto doentia, exaltou-se:

— Por isso que eu quero, Ministro da Justiça e Ministro da Defesa, que o povo se arme. Quem não aceitar as minhas bandeiras, Deus, Brasil, família, armamento... —Esforçou-se para lembrar as outras— liberdade de expressão, livre mercado, tá no governo errado! —Bateu os punhos na mesa—. É escancarar a questão do armamento aqui! Eu quero todo mundo armado! Que povo armado jamais será escravizado. O que os caras querem é a nossa hemorróida!

No dia seguinte, foi baixada uma portaria aumentando o limite de compra de munição por civis de 200 projéteis por ano para 550 por mês. O índice de compra de munições por pessoas com posse e porte de arma, um mês depois, havia batido todos os recordes. Um ano e cinco meses depois, quando o Brasil tinha ultrapassado a marca dos 500 mil mortos por Covid-19, às vésperas da comemoração da Independência, uma notícia apontava um aumento de 116% de compra de armas de fogo para uso pessoal por policiais militares, e especialistas em segurança pública manifestavam preocupação com a politi-

zação de parte da polícia brasileira (Ribeiro, 2021). O presidente radicalizou o discurso da ruptura institucional, convocando exército, polícia e "cidadãos de bem" armados para invadir o STF e fechar o Congresso. Este era, afinal, o projeto antipolítico de governo, que fizera, mesmo antes das conturbadas eleições de 2018, na votação do impeachment de Dilma Roussef, a macabra homenagem ao torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra, com o apoio das elites financeira, empresarial e das grandes corporações de mídia, sem o qual não teria sido eleito.

Para manter seu núcleo duro de apoiadores, o governo tem que criar inimigos e demonizá-los. Se Bolsonaro tivesse tido a competência para dar o golpe que desejava, instaurando uma nova forma de ditadura em que o soberano sustentado pelo fundamentalismo religioso utiliza o Estado democrático, o segundo passo teria sido transformar o Brasil num grande *Auschwitz* tropical. Nele, seriam exterminados "comunistas" tão irreais quanto os pedófilos satanistas que teriam fraudado as eleições americanas e os répteis alienígenas em complô com a China para controlar o mundo através do chip do celular 5G, segundo o movimento de teorias da conspiração online *Q-Anom*.

Hoje vemos com clareza o que aconteceu: por um lado, de acordo com as projeções realistas, foram descobertas vacinas que impedem o desenvolvimento da doença; por outro, longe da volta a um mundo melhor, frustrando projeções idealistas, agravaram-se conflitos num quadro de distopia radical. Como saldo positivo, se é que se pode considerar assim, com os males irrefutáveis decorrentes da pandemia e as mobilizações pelas redes, como *I Can't Breath* e *Me Too*, Donald Trump foi apeado do poder em janeiro de 2021, apesar dos patéticos invasores do Capitólio.

Não existe pós-pandemia; ao que parece, ela chegou para ficar. E outras podem sobrevir. No mundo do "novo anormal", polarizado pelos discursos de ódio e as tipificações fascistas, a expansão dos mercados liberta-se de seus últimos entraves sob domínio do capitalismo de vigilância, do cyber controle e do biopoder, que decide quem pode viver ou morrer.

Mas a necropolítica do presidente, que investe no horror real e simbólico, não tem vocação épica, e sim cômico-macabra. A figura sinistra do líder palhaço prevaleceu. A farsa de 7 de setembro teve na sequência a nota do ex-presidente Michel Temer, retirando a ameaça aos outros Poderes e, pouco depois, o fim precoce da vexaminosa participação do Brasil na ONU, com o ministro

da Saúde Marcelo Queiroga testando positivo para Covid-19 e tornando-se um super-transmissor do vírus entre chefes de Estado.

O filósofo e teórico da arte Boris Groys afirma que o Google põe em prática, em outro contexto, as palavras em liberdade futuristas. A igualdade radical das palavras —liberadas das estruturas hierárquicas ditadas pela gramática— projeta a linguagem como uma sorte de perfeita democracia verbal. Diz Groys (2014) em "Google: el lenguage más allá de la gramática":

> Pode-se dizer que a poesia de vanguarda e a arte do século XX criaram uma visão de um Google utópico, o da livre circulação, no espaço social, das palavras emancipadas. O Google realmente existente é, obviamente, uma realização técnico-política, mas também uma traição a este sonho utópico da liberação das palavras. (p. 195)

Poderia ser feita uma correspondência entre esta atomização verbal e o nosso isolamento, cada qual em seu átomo domiciliar. O contato remoto através de telas tornou-se a antisséptica gramática social da crise sanitária. Esta foi a condição dos dois cursos de pós-graduação que ministrei até o momento durante a pandemia, com o título de *Atos Poéticos na Arte Contemporânea*[6]. Reunimo-nos, cada qual em seu espaço privado, sincronizados no tempo. As imagens existiam apenas na tela de cada um: os quadradinhos correspondentes a cada câmera, caso a visualização da tela do *Zoom* estivesse configurada no formato mosaico. Víamos a imagem de algo que só existia virtualmente: o nosso encontro. Retomamos e desenvolvemos questões que já haviam aparecido no primeiro *Jogo Poético Para Aplicativo de Contato Remoto*. Era um pedaço mesmo da vida que estava ali, em tempo real.

A vida é uma manifestação pura, sem objetivo ou resultado definido. Ela poderia apenas ser documentada. Isso, caso gerasse um arquivo. A ideia era desenvolver um trabalho que fosse uma forma de reflexão sobre as nossas próprias condições ali, buscando naquele meio específico para nos comunicar, paradoxalmente, uma espécie de atualidade integral. Essas condições permitiam também refletir sobre questões caras à arte, como a relação entre a mediação e a imediatidade, o pensamento simbólico e a percepção sensível. De um lado, a concepção estética tradicional, aurática, em que a beleza é "ma-

6 O primeiro de agosto a novembro de 2020, o segundo de abril a julho de 2021.

nifestação do espírito em sua forma imediata (...), sensível, criada pelo espírito como a ele mesmo adequada" (Benjamin, 2012, p. 95), segundo a fórmula de Hegel. De acordo com esta visão, "O belo não é o invólucro, nem o objeto envolto, mas o objeto *em* seu invólucro" (p. 72).

Nesta concepção, o pólo da mimeses que prevalece é o da aparência. Unicidade e duração encontram-se aí tão estreitamente imbricadas como na cópia e na reprodução, a fugacidade e a repetibilidade. Benjamin diz, numa famosa e hermética passagem: "O despojamento do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a característica de uma percepção, cujo 'sentido para o igual no mundo' cresceu tanto que por meio da reprodução também o capta no que é único" (pp. 29-31). Aqui já não temos o objeto no seu invólucro. Também nós tínhamos, cada um, individualmente, uma tela lisa de vidro com luz emitida e nela uma imagem desterritorializada, um agora único e singular feito de múltiplos aquis, num tempo e espaço desmembrados.

Em *Topologia da aura*, Boris Groys afirma que a concepção de Benjamin de aura é topológica, e que Benjamin trabalhou com uma visão da cópia inteiramente idêntica e indiscernível do original que jamais chegou a se cumprir. Os meios mecânicos, eletrônicos e digitais de produção e reprodução de símbolos —imagens, sons, textos—, ao retirarem a coisa de seu invólucro, a desterritorializam, mas ao permitirem que ela seja atualizada na minha, na sua, em qualquer tela particular, ou extraída da linguagem dos bytes e dispostas numa instalação, por exemplo, num espaço expositivo específico, proporcionam a sua retorriorialização. Essa reterritorialização nada mais é do que a possibilidade de criação de uma arte pós-aurática, substituindo o caráter mágico, centrado no aqui e agora —o objeto em seu invólucro— e na "aparência", pela "iluminação profana", centrada na "ordenação experimental" e no "jogo" (Groys, 2015, p. 86).

A ideia de tornar a cópia algo único e transformar o artificial em algo vivo teve como emblema, na década de 1990, a clonagem da ovelha Dolly. O experimento genético, criar vida artificialmente, significaria o grau máximo do jogo entre a humanidade e a natureza que caracteriza a "segunda técnica", de que fala Benjamin. Embora eliminasse a religião, o Iluminismo não resolveu para o mundo laico moderno a relação com a morte que caracterizava o estágio da primeira técnica. Recalcada pela Razão iluminista, ela retorna, cobrando seu preço, no fundamentalismo religioso emerge, como uma maldita sombra fanática, no cenário político contemporâneo de ascensão da extrema direita

e do fascismo. Benjamin aborda este ponto na sua crítica à eliminação da religião e do corpo pela Razão iluminista, em *Sobre o programa da filosofia por vir* (Benjamin, 2019). A chave do cruzamento entre materialismo histórico e misticismo judaico, sob a qual é lida sua filosofia, mais esconde do que revela a compreensão não instrumental da linguagem no centro de seu pensamento.

O jogo da humanidade com a natureza proposto pela segunda técnica supõe, em primeiro lugar, uma concepção de linguagem não como um instrumento para objetificar o mundo e dele se apossar. Nos encontramos numa situação antinatural, na qual a linguagem tem sua gramática esfacelada, que podemos identificar como segunda técnica. Esta situação, ao mesmo tempo que trai o "sonho utópico da liberação das palavras", mostra que elas podem se rejuntar de várias maneiras. As guerras híbridas e a crise ambiental, como se o planeta fosse um mero hospedeiro, são o preço que a segunda técnica cobra por sua potência traída, quando questões vitais de amor e de morte permaneceram não resolvidas. O modo de rejuntar os elementos isolados que nós, como as palavras para o Google, nos tornamos, e que ao mesmo tempo não seja a imposição de uma gramática rígida com suas velhas hierarquias, seria um modo que desfaz as totalizações que a linguagem parece sempre pressupor, ao esquecer que não está separada, que não é um instrumento para objetificar a natureza e a nós mesmos. "A linguagem está sempre no meio", diz Paulo Rudi Schneider em *A contradição da Linguagem em Walter Benjamin* (2008).

O filósofo Boris Groys (2015) relaciona a estética ao pólo da aparência e a poética ao pólo do jogo. A poética está ligada a um fazer criativo, centrado na produção, enquanto a estética está ligada à percepção sensível, cujo centro é a recepção. O motivo, argumenta, é simplesmente que no final do século XVIII e no século XIX havia poucos artistas e muito público, enquanto a partir do século XX essa situação se inverte, passando a haver muito mais artistas do que público. O meu grupo de pesquisa *Poéticas em Campo Experimental* (PAX), ao qual está vinculado não só o curso, mas também, de modo arriscado e ambicioso, a produção coletiva e horizontalizada de *Jogos Poéticos para Aplicativos de Contato Remoto*, propõe exatamente a aproximação da poética da ideia de jogo, uma vez que ambos se opõem à "aparência", enquanto privilégio da estética.

Ao aproximar-se do jogo, a poética pode ser relacionada ao "valor de exposição" benjaminiano, como modo de apresentar, condição para aparecer e visualizar, inserção em um contexto inseparável, exterioridade intrínseca, e, o que é mais importante, modo de pôr em relevo a leitura. Esse deslocamento

para a leitura é justamente o que caracteriza a passagem de Benjamin da oralidade para a imagem, marcada em sua obra pelo trabalho sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984).

Com isto, a visão da linguagem benjaminiana passa da totalidade simbólica do homem-rei para o reino ruinoso e fragmentário do "Grübler"[7] (Seligmann-Silva, 2004, p. 302). O homem barroco, o alegorista é aquele que recolhe os cacos de um mundo catastrófico para remontá-los no presente. O tempo presente para Benjamin tem prevalência sobre o passado no trabalho do historiador. O presente é como um torvelinho saturado de "agoras". A alegoria, para Benjamin (1984):

> É caracterizada por ser um *traço*, uma escritura cifrada na qual não apenas lemos testemunhos das gerações passadas, mas com a qual tentamos montar nosso presente. Ela é mais do que uma simples escritura, ela é, nos termos de Derrida, écrypture —escritura críptica, traço que conserva e retém algo passado, morto, que é testemunhado por outros presentes— a saber, em termos benjaminianos: uma escritura que encapsula um determinado agora (*Jetztzeit*) que pode brotar em outro agora (*Jetztt der Erkennbarkeit*[8]) que lhe é análogo e que soube devolver a sua mirada no ' momento correto. (p. 303)

Essa é a ideia da escritura imagética ou da imagem escritural que, para Benjamin, como uma ruína, traz em si tanto a marca da conservação como a da transitoriedade. De modo mais abrangente, ele não podia conceber uma linguagem que não a escritural-imagética.

A prática poética se dá a partir da descrição do estado de um campo, ou seja, de uma situação contingente, em que todos aqueles que estão inseridos são agentes. Isto inclui o leitor, ativador da obra. Mas o que está também implícito nessa valorização do leitor é a passagem da filosofia da linguagem

---

7 Traduzido como "cismador", "pensativo", o Grübler remete em alemão a *Grab*, túmulo, e tem algo de melancólico, mas, ao mesmo tempo, para Benjamin, é identificado com um dispositivo de memória e com o alegorista que coleta fragmentos e ruínas para inseri-los em um novo meio, em um novo texto/montagem, em novos mosaicos.

8 Agora da reconhecibilidade.

benjaminiana da ênfase que antes recaía sobre a voz para a escrita. Enquanto a voz tem como pólo ativo o emissor, e o receptor desempenha em relação a ela um papel passivo, a escrita transfere o receptor para o papel ativo. Interessante também que, nessa visão barroca, a escrita é vinculada à imagem e não à língua. Vale dizer, não a um código linguístico, mas a uma "percepção primordial". Diz Benjamin (2019), citando Hoffmansthal: "Ler o que nunca foi escrito" (p. 304) E, em outra passagem, "perceber é ler"[9] (p. 301) Por último, a valorização do jogo em detrimento da aparência nos leva também, através da sua definição por Benjamin como "ordenação experimental", à experimentação como modo de operar característico da arte moderna e contemporânea.

A primeira decisão estética em nosso experimento poético foi assumir. Aqueles vários quadradinhos em que apareciam o rosto das pessoas faziam a tela parecer um tabuleiro de jogo. A segunda foi, cada um entrar na reunião *Zoom* com duas câmeras, e ficar com elas fechadas, trocando, no espaço destinado a, como uma legenda, colocar o nome, a designação pela abreviação FIG., de figura, mais um número de 0 a 9 e uma letra qualquer, a fim de eliminar ou diminuir as chances de que duas pessoas colocassem, por acaso, a mesma identificação. Eu, o professor e anfitrião, dono da conta *Zoom* e criador do link para a "sala" virtual, que enviara o convite à turma, fiquei na função de coordenador —ou, para continuar no campo semântico do jogo, crupiê ou *dealer*—. Nossas imagens estavam presentes (lembrando nossa ausência). Estávamos sincronizados. Nas configurações, marquei a opção de não mostrar a minha imagem, para o quadradinho do *dealer* não aparecer. Mas o meu áudio permanecia ligado. Fui chamando os jogadores, um a um, a partir do canto superior esquerdo, em sentido alfabético, para fazerem seus lances. Eles iam colocando no chat as duas "casas" que queriam abrir. As pessoas designadas abriam.

Víamos, cada um em sua tela, aparecerem dois rostos. Se fosse da mesma pessoa, aquele que havia sido "descoberto" saía do jogo. Se fossem de pessoas diferentes, os jogadores poderiam memorizar o lugar do quadradinho para ten-

9 Diz Seligmann-Silva (2004): "Essa paradoxal unidade de elemento eterno (ou simbólico, no sentido pré-romântico desse termo) e, por outro lado, morte e degenerescência que Benjamin percebe tanto no hieróglifo como na alegoria de um modo geral deve ser compreendida dentro da sua filosofia da linguagem que descreve a 'origem' —estrutural— da linguagem na leitura do mundo. '*Wahrnehmung ist Lesen*', 'perceber é ler', ele anotou em um fragmento de 1917" (p. 301).

tar acertar quando chegasse a sua vez. O vencedor seria aquele que não tivesse sido descoberto. Havia a mimesis de um jogo convencional, mas num registro paródico. O jogo foi chamado de *e-Memo: Jogo da Memória e do Esquecimento*.

A designação *FIG.* é uma citação do trabalho *Museu de Arte Moderna Departamento das Águias* (1968-1972), de Marcel Broodthaers, que também têm um registro paródico. É, evidentemente, a paródia de um museu. O próprio espaço de inserção da arte é ficcionalizado. As águias, figura de poder no mundo animal, é um símbolo das relações entre arte e poder. Broodthaers era poeta antes de migrar para a arte contemporânea. Não seria inapropriado, para pensar sua obra, a chave da escritura imagética benjaminiana[10].

O *Museu das Águias* não é um objeto artístico, mas, antes, um "lugar", ou pode-se dizer também, uma ideia (a ideia, segundo Benjamin, e de acordo com a sua visão da linguagem como escritura imagética, tem realidade espacial e corporal), um processo num período (o trabalho dura quatro anos). *FIG.* representa uma passagem da imagem para a figura da imagem. Broodthaers não cria objetos de arte, mas representações da própria arte.

O nosso experimento, num lugar de reflexão crítica sobre a arte -a universidade-, também não pretende simplesmente gerar um objeto, mas fazer uma reflexão que possa ser ao mesmo tempo uma produção de arte e vice-versa, de modo a atuar sobre o seu contexto específico, que é o ensino de arte na universidade, e sobre o campo em que está inserido: a pandemia e a arte na era do biopoder. *e-Memo: Jogo da Memória e do Esquecimento* é um jogo poético que outros podem fazer, como um trabalho *Do It Yourself* (DIY). Ele não tem lado de fora. O único jeito de observá-lo, é participar dele. Mas quem participa, ao mesmo tempo, tem a experiência de um presente duplicado, partido, diferente de si mesmo, que, como o meio, não é transparente ou um mero veículo, mas ação situada e espaço de transformação.

10 Rosalind Krauss (2000) faz uma leitura da utilização do medium e da coleção por Broodthaers a partir de Benjamin, em *Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition*. Thames & Hudson.

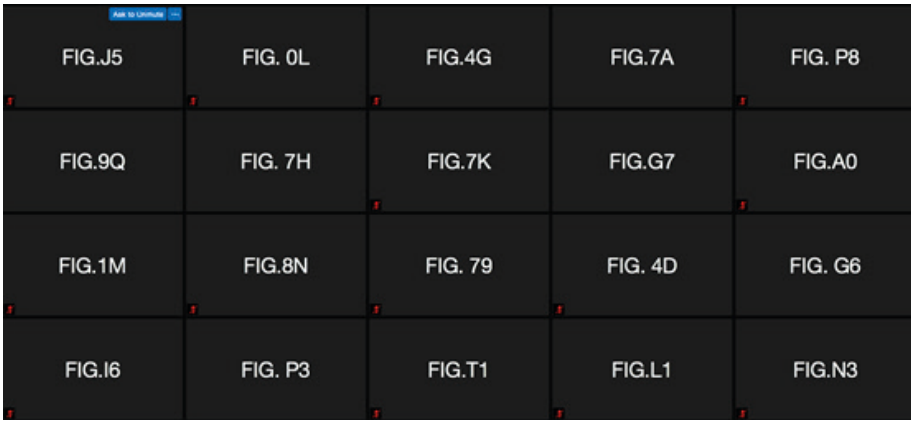

Figura 11. Gerheim, F. (2021). Captura de tela de e-Memo: Jogo da Memória e do Esquecimento

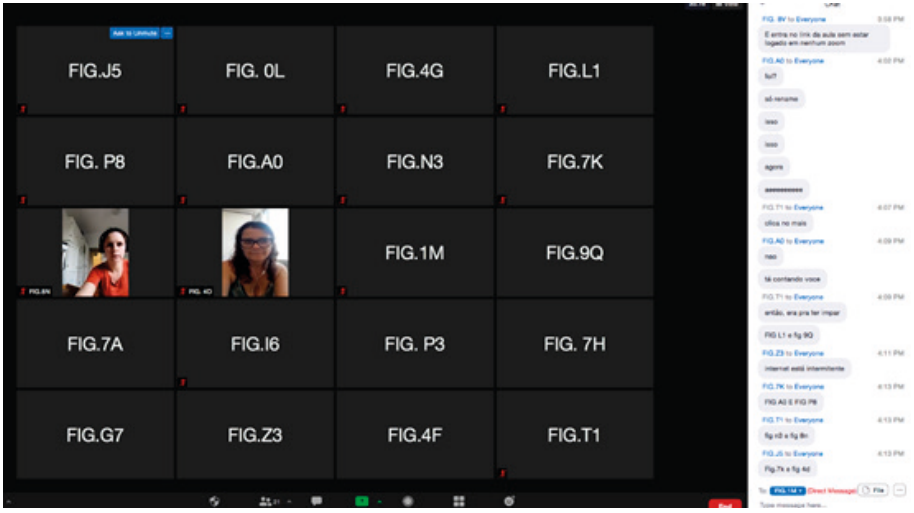

Figura 12. Gerheim, F. (2021). Captura de tela de e-Memo: Jogo da Memória e do Esquecimento

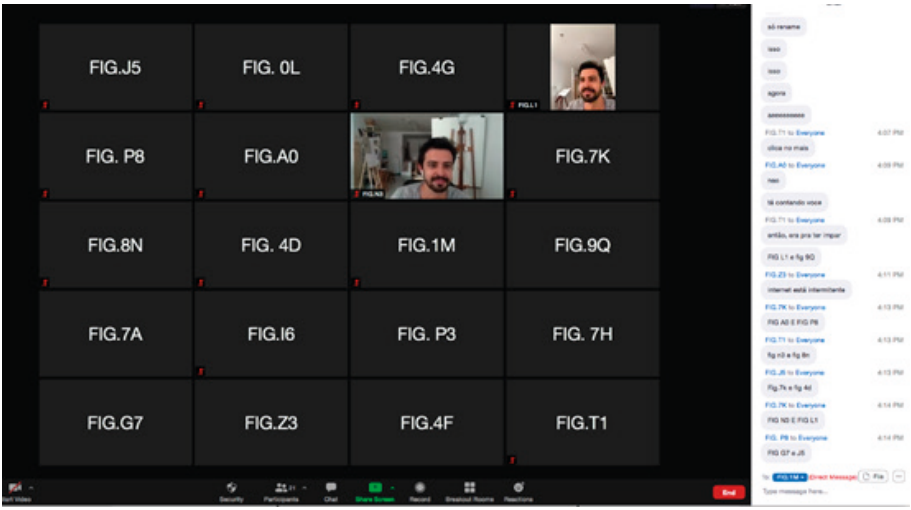

Figura 13. Gerheim, F. (2021). Captura de tela de e-Memo: Jogo da Memória e do Esquecimento

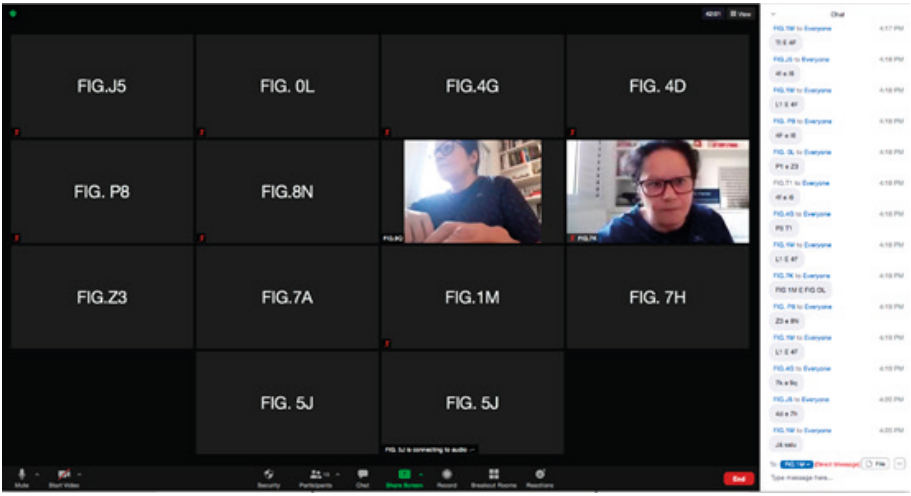

Figura 14. Gerheim, F. (2021). Captura de tela de e-Memo: Jogo da Memória e do Esquecimento

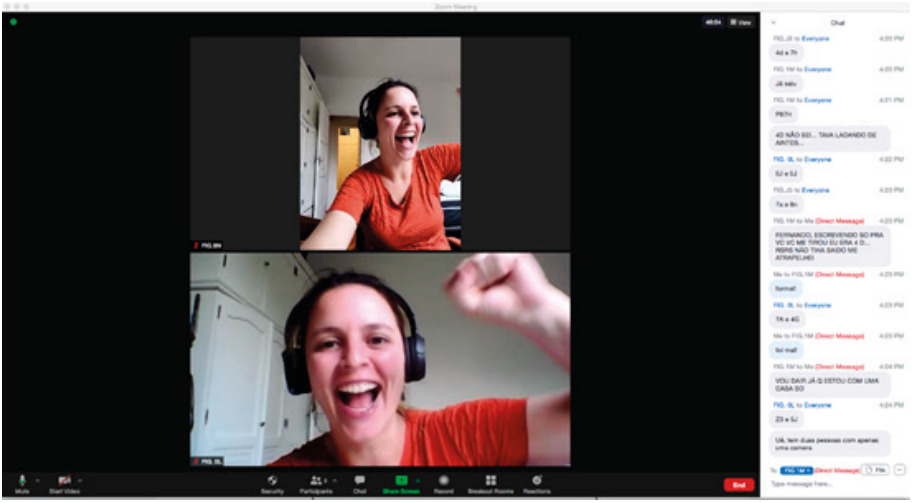

Figura 15. Gerheim, F. (2021). Captura de tela de e-Memo: Jogo da Memória e do Esquecimento

Um texto de Boris Groys que nos serviu de interlocução para discutir teoricamente o que estávamos realizando foi *A arte na era da biopolítica: da obra de arte à documentação de arte* (2021). Ao lado da gravação de vídeo da tela, enquanto o jogo acontecia, temos capturas de tela e relatos que os alunos coautores do experimento tiveram a opção de fazer como parte do trabalho de avaliação final, que neste momento em que escrevo não recebi ainda, pois o prazo de entrega não se encerrou.

Um dado interessante do trabalho é que só quem pode vê-lo é quem está participando dele (além do *dealer* anfitrião). E quem joga é, simultaneamente, peça e jogador. O fato de estarmos com duas câmeras cria uma camada crítica e ao mesmo tempo lúdica num meio que tende a ser naturalizado como imediato: qual é a cópia e qual é o original? Esta indiscernibilidade é uma situação própria desse estágio cibernético da segunda técnica. Outra relação interessante do jogo com o nosso aporte teórico é que o trabalho não faz imagem, não visa a confecção, construção ou montagem de uma "aparência".

No lugar da imagem, vemos câmeras fechadas (situação comum em aulas sobretudo de graduação). Nosso experimento privilegia, justamente, o "jogo". E mimetiza um, literalmente. Não estamos ali olhando através da tela, como se ela fosse transparente; nosso olhar é uma ação, um anti-motor de busca e, no seu momento ótimo, um encontro. No encontro há, enfim, a imagem, mas é a de uma única pessoa partida (ou seria integrada?) em duas imagens. O programa de videoconferência não serve de eco a uma concepção instrumental segundo a qual a linguagem apenas reconhece uma unidade prévia dada no real, concepção que poderia ser caraterizada como "realista", segundo a filosofia escolástica medieval.

Mas, ao mesmo tempo —e aí talvez resida o que *e-Memo* tem de mais rico e desconcertante—, esse duplo que divide é o que integra. A integração, quando as duas imagens de um mesmo rosto dão simultâneas, ocorre no tempo, sob a forma da descoberta e do encontro. A internet é simultaneamente lugar de uma hipermnésia, em que tudo pode ser arquivado, e de uma hipoamnésia, em que o excesso gera simplesmente o esquecimento. Mas o arquivo é, antes de tudo, um lugar de disputa de poder, cuja forma dominante do algoritmo *e-Memo* subverte. Ao ser "descoberto", ou lembrado, o jogador, segundo a dialética da memória e do esquecimento, passa também a poder ser esquecido, o que representa —como um novo mosaico em que os fragmentos são remontados— uma renovação e um renascimento[11].

A aura, desterritorializada na medida em que se desmembra o tempo do espaço, é topologicamente reterritorializada enquanto cada um busca, em sua própria tela, as duas *casas* de um jogador para *encontrá-lo*. Teríamos aí, no lugar daquela aura perdida, em que prevalecia a aparência, e que correspondia, no estágio da primeira técnica, à magia, o acontecimento da "iluminação profana", à qual corresponde o jogo, tanto na mimeses, como fenômeno originário da arte, quanto no estágio atual da segunda técnica, como jogo entre a natureza e a humanidade em que nenhum dos dois pretender ser hospedeiro um do outro. Então o presente passa de instante meramente transitório, numa concepção homogênea e vazia do tempo, para origem do agora da reconhecibi-

11 A dialética da memória e do esquecimento e a relação entre arquivo e poder na internet são discutidas por Márcio Seligann-Silva em *Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo* (2009).

lidade, em que emerge tanto o passado quanto o futuro. Abaixo, as instruções de Jogo, para quem quiser se arriscar:

E-Memo: Jogo da memória e do esquecimento

Instruções de jogo.

1. O local do jogo é a sala virtual de um programa ou aplicativo de videoconferência, como o *Zoom* ou o *Google Meet*.

2. A tela é o tabuleiro de jogo. As pessoas são as peças. Elas jogam e são jogadas ao mesmo tempo.

3. Cada jogador/a deve entrar no jogo com dois câmeras fechadas.

4. As janelas de imagem (casas de jogo) devem ser designadas de modo que o jogador não possa ser identificado.

5. A designação deve ser feita pelo chat, com cada jogador/a escrevendo, a sua vez, o nome das duas casas que devem ser abertas.

6. O jogador/a deve ter como objetivo localizar a imagem de outros jogadores, tentando acertar as casas de um mesmo jogador, como num jogo da memória busca-se por uma figura idêntica.

7. O jogador que abrir ao mesmo tempo suas duas câmeras, aparecendo simultaneamente em duas casas, tendo sido descoberto, sai do jogo.

8. A ingressar na sala virtual, o áudio de um dos dois aparelhos deve NÃO ser conectado, a fim de evitar microfonia.

9. A tela de computador é preferível à do celular, para o jogador/a poder ver o jogo enquanto joga, visualizando várias janelas ao mesmo tempo, como num tabuleiro.

Referências

Benjamin, W. (2012). *A obra de arte na* época *de sua reprodutibilidade técnica*. In *Benjamin e a obra de arte*. Zouk.

Benjamin, W. (1984). Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In *Origem do Drama Barroco Alemão* (pp. 49-80). Editora brasiliense.

Benjamin, W. (2019). *Sobre o programa da filosofia por vir* (H. Ribeiro, trad.). 7 Letras.

Cerletti, A., Ceppas, F., D'Odorico, G., Berttolini, M., Langon, M., Grau, O., Oyarzún, P. & Kohan, W. (2020). *Narrativas confinadas. Voces desde el Sur*. Nefi Edições.

G1. (2020, abril 30). *Casos de coronavírus e número de mortes no Brasil em 30 de abril*. Globo. https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/04/30/casos-de-coronavirus-e-numero-de-mortes-no-brasil-em-30-de-abril.ghtml

Groys, B. (2014). Google: el lenguaje más allá de la gramática. En *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (pp. 193-203). Caja Negra.

Groys, B. (2015). *Arte Poder*. Editora UFMG.

Groys, B. (2021, abril 5). *Arte em la era de la biopolítica. De la obra de arte a la documentación de arte*. Nodo Artes. https://nodoartes.wordpress.com/2021/04/05/arte-en-la-era-de-la-biopolitica-boris-groys/

Krauss, R. (2000). *Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-medium Condition*. Thames & Hudson.

Latour, B. (2020, abril 3). *Imaginando gestos que barrem o retorno ao consumismo e à produção insustentável pré-pandemia*. ClimaInfo. https://climainfo.org.br/2020/04/02/barrar-producao-insustentavel-e-onsumismo/

Ribeiro, A. (2021, setembro 4). *Compra de armas pessoais por PMs no 1º semestre de 2021 é 116% maior que em todo o ano passado*. Globo. https://extra.globo.com/noticias/brasil/compra-de-armas-pessoais-por-pms-no-1-semestre-de-2021-116-maior-que-em-todo-ano-passado-25185248.html?versao=amp

Schneider, P. (2008). *A contradição da Linguagem em Walter Benjamin*. Unijuí.

Seligmann-Silva, M. (2004). Walter Benjamin e os sistemas de escritura. In F. Süssekind & T. Dias (org.), *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto* (pp. 293-312). Vieira e Lent. http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/118306/1/ppec_8636165-5828-1-PB.pdf

Figura 16. García, Y. (2022). Herto Bouri [Pintura óleo sobre lienzo 50x70 cm]. Archivo de la artista

Formas sin tiempo. Espacios para el fin

Forma sem tempo. Espaços para o fim

Yamile García Bustamante[12]

Resumen
A partir de la situación común sobre el fin del mundo, abordamos las novelas *Liquidación* (Ling Ma, 2020), *Mugre rosa* (Fernanda Trías, 2020) y *La carretera* (Corman McCarthy, 2007), para escudriñar las relaciones humanas con lo material, las separaciones impresas en las arquitecturas descritas y el efecto del tiempo como factor de transformación espacial. La revisión partirá del concepto clásico de deseo, aquel motor interno que condiciona las acciones para la consecución de los propósitos epocales, que en el momento contemporáneo es el falso productor de las subjetividades y el facilitador de la implantación de los modelos políticos, económicos y culturales. Nos propondremos una mirada al tiempo presente y sus analogías con el género de ciencia ficción, como espejo y lugar de ensayo crítico para desembocar el análisis en la figuración de la desaparición de las formas.

Palabras clave: espacio; transformación; deseo; tiempo; devastación.

Resumo

12 Candidata a doctora en letras en la Universidad de Neuchâte l (Suiza). Magíster en escrituras creativas por la Universidad Nacional de Colombia. Maestra en artes plásticas y visuales por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas ASAB. Docente de artes e investigadora independiente, interesada en los procesos de encuentro de las artes plásticas con la escritura y la literatura. Ha realizado trabajos en los que analiza estas fronteras desde una mirada crítica, conceptual y narrativa en proyectos de creación e investigación en espacios académicos y artísticos. Su obra se ha exhibido en diversos espacios tanto nacionales como internacionales.

Partindo da situação comum sobre o fim do mundo, abordamos os romances Liquidación (2020) Gosma rosa (Fernanda Trías, 2020) e A estrada (Corman McCarthy, 2007), para examinar as relações humanas com o material, as separações impressas nas arquiteturas descritas e o efeito do tempo como um fator de transformação espacial. A análise começará com o conceito clássico de desejo, o motor interno que condiciona as ações para a realização de objetivos históricos que, atualmente, é o falso produtor de subjetividades e o facilitador da implantação dos modelos políticos econômicos e culturais. Vamos dar uma olhada na atualidade e em suas analogias com o gênero de ficção científica, como um espelho e um lugar de ensaio crítico para finalizar a análise na figuração do desaparecimento das formas.

Palavras-chave: espaço; transformação; desejo; tempo; devastação.

Introducción

> [Se ordena] el aislamiento preventivo obligatorio de todas las personas habitantes de la República de Colombia, a partir de las cero horas (00:00 a.m.) del día 25 de marzo de 2020, hasta las cero horas (00:00 a.m.) del día 13 de abril de 2020, en el marco de la emergencia sanitaria por causa del Coronavirus COVID-19.
>
> Decreto 457 de 2020

El espacio moldea cuerpos, impone hábitos. Saturado de ideologías que configuran las sinergias, instaura los ritmos del tiempo a las secretas y expresas necesidades humanas. Las casas, edificios, barrios, ciudades, y demás expresiones espaciales del intelecto, operan en el presente como repositorios del deseo, como sucedáneos del furor económico y como utopías de bienestar y prestigio, que en ocasiones viran hacia distopías oscuras y grotescas, hacia espacios inhabitables o invivibles. La literatura se sirve de los signos reales para explorar sus valores en el universo ficcional, los mundos descritos funcionan como reflejo de la sociedad actual; las características neoliberales, las clases, las separaciones y los roles que cada humano desempeña son metaforizados, interpretados, plasmados allí, también como lugar de reflexión y laboratorio de análisis y especulación de los comportamientos futuros de la especie. En las novelas que idean un final del mundo esta característica, la de copiar y ensayar

realidades, se utiliza de igual modo; son los espacios y elementos compositivos que encapsulan los logros y desaciertos de la sociedad.

Las medidas de aislamiento preventivo implantadas por el gobierno para contrarrestar el SARS-COV-2 volcaron nuestros intereses hacia el espacio de forma inusitada. Aprendimos nuevos límites de los cuerpos, impusimos horarios a la locomoción y el contacto físico se transformó en la más siniestra amenaza a la salud. El confinamiento señaló dos lugares rápidamente: el adentro, es decir, lo seguro, el resguardo, el rincón del mundo donde nos agazaparíamos para evitar la muerte; así como el afuera: el peligro, un enemigo invisible esperaba insaciable para cernirse sobre los cuerpos desprovistos de defensas. El contagio en el exterior era inminente. De la noche a la mañana, las ciudades irrumpieron sus ritmos, los comercios cerraron sus rejas y la atención se volcó al teléfono. Las avenidas, desolaciones de un evento incomprensible, mostraron sus líneas desnudas. A través de las ventanas espiamos los indóciles y reclamamos cordura hasta su regreso a casa. Estos escenarios, su evidencia y certitud, remitieron los cuerpos a formas de habitar y relacionarse con el espacio no experimentadas en la época posmoderna, pero sí imaginadas por la literatura.

En consecuencia, en este escrito nos proponemos el estudio de las maneras en que el espacio imaginado, en el proceso de vaciamiento, y aún desprovisto de la vida que lo anima, conserva los símbolos de la sociedad como decorado del pasado, como vestigio y huella que encarna las señales de poder y el tiempo contenido. El corpus de estudio comprende las novelas *Liquidación* (Ma, 2020), *Mugre rosa* (Trías, 2020) y *La carretera* (McCarthy, 2007)[13]. A través de

13 *Liquidación* (Ma, 2020) relata la historia de Candance durante la pandemia de la fiebre Shen. Esta diseñadora audiovisual trabaja para la editorial Spectra, en la que se desempeña como productora de la sección de biblias, y a través de su experiencia participamos del vaciamiento de New York, proporcional al avance de la enfermedad fúngica. Junto a un reducido grupo de sobrevivientes abandona la desolada ciudad para dirigirse a Chicago, a un supuesto lugar de salvación; en realidad, un viaje que le permite a la protagonista reflexionar sobre su vida, la de sus padres, la humanidad y la relación con el modelo capitalista, puesto en jaque mate por la desconocida y repentina enfermedad. Por su parte, *Mugre rosa* (Trías, 2020) escenifica el avance de que la plaga de mugre rosa desde el puerto hacia el interior. Se trata de una profunda metáfora de la relación emocional, los objetos y espacios a los cuales les adjudicamos importancia en nuestras vidas, en donde el desprecio por *lo otro* (naturaleza, comunidad) construye campos de ensimismamiento e

estas obras pretendemos escudriñar las relaciones humanas con lo material, las separaciones impresas en las arquitecturas descritas y el efecto del tiempo como factor de transformación espacial. Si bien las novelas señaladas tienen a Estados Unidos y Uruguay como escenarios y lugares de enunciación, dichos países funcionan como representaciones de cualquier otro. En específico, la circunstancia común refiere a la extinción de la humanidad, sea esta ocasionada por una enfermedad de acelerada propagación, un cataclismo ecológico o un desastre nuclear.

Espacios para el deseo

> *Las medidas incluyen la higiene respiratoria, el distanciamiento social, autoaislamiento voluntario y la cuarentena, medidas que en concepto Ministerio de Salud y Protección Social se deben mantener hasta tanto la evaluación del riesgo indique que la situación permite retornar de manera paulatina y con seguimiento de las autoridades, a la cotidianeidad.*
>
> Decreto 539 de 2020

Para iniciar este análisis nos enfocaremos en el comportamiento de algunos de los personajes en lo concerniente a los espacios-símbolo y sus equivalencias en cuanto al deseo. Como bien anuncia Lordon (2015) "Ser es ser un ser de deseo. Existir es desear, y por consecuencia, activarse —activarse en busca de sus objetos de deseo" (p. 23); aquí el autor escribe para explicar las relaciones del capital, los humanos y el trabajo en la actualidad. El deseo como certificación del ser sirve en su análisis, —también en este— como punto de partida; lo posiciona como la fuerza que se ejerce sobre los cuerpos, el motor de obtención

---

individualismo. Mientras la misteriosa enfermedad se posiciona en la comunidad, la narradora nos invita a sus misterios de amor, desamor, protección, y existencia. Desde la sutileza de su mirada es posible entender cómo se desarman las ideas sobre las que hemos edificado el mundo moderno. En *La carretera* (2007), Corman McCarthy plantea con pesimismo el fracaso de la humanidad a manos de una hecatombe nuclear. Asistimos al recorrido de un padre y su hijo en busca de un lugar seguro. La supervivencia en los parajes yermos y desolados golpean con nostalgia frente a un futuro imposible. El proseguir de la existencia se cuestiona y la respuesta se confunde entre la basura, la aridez y el hambre. No, no parece haber vuelta atrás. Ha quedado en el escenario, devastado, la certificación del absurdo de actuar contra la propia especie.

de los objetivos determinados por el espacio y el tiempo que cada ser experimenta. Dicha fuerza no es otra que las imposiciones ideadas por la sociedad y a las cuales perseguimos en todo momento con decisión desde el interior hacia el exterior en una relación con múltiples variables que determinan la intensidad de la fuerza del deseo.

La conquista del deseo está por fuera del ser en sí, implican el entorno y los símbolos producidos como sucedáneos del bienestar y de la realización. Nuestro actuar epocal, la vida social y el orden económico se rigen por un sistema frenético que despersonaliza al ser, lo vacía para enfocar sus necesidades en quimeras de felicidad y éxito. Según Lordon (2015):

> La obtención del dinero que permite la satisfacción del deseo basal [reproducción material a través del acceso al dinero en una economía monetaria con división del trabajo] es causa de alegría —pero tal como lo es permanecer con vida en una relación de esclavitud—. (p. 49)

La consecución de un empleo que garantice, además de la satisfacción de las necesidades básicas, excedentes suficientes para demostrar que la vida va bien, que eres exitoso y lograrás tus metas; sirve a Candance en *Liquidación* (Ling Ma, 2020) como artilugio de sus deseos —los propios como los de sus padres—, y en tanto que burbujas, un deseo gaseoso a punto, siempre, de desintegrarse.

Mudarse a Nueva York, el paradigma de la ciudad cosmopolita[14], ubicarse en una empresa, trabajar duro para el empleador, complacer las obsequiosas e insaciables exigencias de tiempo y creatividad, equivalen a un sueño cumplido. Entre los espacios disponibles Ling Ma selecciona una oficina ubi-

14 Candance, procede de China. Esta característica se resalta continuamente para dar pie a análisis de tipo racial, al amasijo de culturas que conviven en la ciudad escenario, Nueva York, y al modo en que las ideologías, costumbres y cosmogonías se acoplan en el tiempo a un fin común, el capital. Durante la novela se contraponen Estados Unidos y China como dos puntos que se atraen y repelen, analogía de las condiciones políticas actuales. Si bien *Spectra,* la empresa para la que trabaja Candance, se ubica en Nueva York, allí opera solo la parte financiera y organizativa; el trabajo que equivale al producto final se elabora en Shenzhen, China. Esta correlación de los lugares sirve además como soporte de las condiciones pandémicas que relata la novela, la fiebre Shen surge en China, y los efectos de la expansión y diseminación de la enfermedad y sus subsecuentes efectos económicos se examinan en Estados Unidos.

cada en Manhattan para dar forma a la contemporaneidad. La arquitectura desbordante del centro de la ciudad es la imagen que probablemente mejor encarna los valores del capital: grandilocuencia y exceso. Candance se permite una mirada minuciosa y constante a la vida en la ciudad, los desplazamientos lentos y atiborrados, los altos cánones de arrendamiento, la insaciabilidad de las aspiraciones adquisitivas ilustrada en las múltiples alusiones a tiendas de diseño, prestigiosos restaurantes y espectáculos, configuran la imagen de un deseo que se desvanece y rearma por momentos. Candance duda, mira con escepticismo y, aun así, participa del modelo al que se ha unido:

> Vivir en una ciudad es vivir la vida para la que fue diseñada, adaptarse a su calendario y a sus ritmos, moverse, durante las horas puntas por el trazado urbanístico que ha sido creado para ti, esquivar a la multitud de los que, como tú, van al trabajo. Vivir en una ciudad es consumir sus ofertas. Comer en sus restaurantes. Beber en sus bares. Comprar en sus tiendas. Pagar sus impuestos. Dar un dólar a sus mendigos. Vivir en una ciudad es formar parte de y propagar sus sistemas imposibles. Levantarte. Ir al trabajo por la mañana. También es disfrutar de esos sistemas porque, en caso contrario, ¿quién sería capaz de repetir las mismas rutinas año tras año? (Ma, 2015, p. 160)

El personaje se mueve entre un deseo y otro, como los tantos compañeros de trabajo, amigos y transeúntes que recorren las páginas, sin saciar nunca las necesidades del sistema del que participan. A propósito, Lordon (2015) menciona: "Todo el sistema del deseo mercantil (*marketing*, medios de comunicación, publicidad, aparatos de difusión de las normas de consumo) trabaja entonces en la consolidación de la sumisión de los individuos a las relaciones centrales del capitalismo" (p. 51), la relación que motiva el actuar y las dependencias de tiempo y dinero. Entonces, una vez planteada la conexión espacio-sujeto:

> La ciudad es una dimensión existencial para un conglomerado social que, como tal, tiene en ella no solamente un albergue para su proceder funcional, sino la posibilidad para el desarrollo de su capacidad creativa, así como para la expresión de lo social, lo político y, sobre todo, lo cultural. (Botero, 1997, p. 6)

Por lo tanto, la participación de Candance en el entramado de la producción de datos, *estados* e *influencias* al crear el blog NY *Ghost,* (un sitio web que confronta los ideales de ciudad perfecta al contener fotografías estereotipadas

—y otras no tanto—, en un intento por deconstruir los mitos y formular inquietudes alrededor de cómo ve la ciudad quien se ha acostumbrado a sus formas y cómo la percibe quien la ve por primera vez. En el caso puntual, esa primera vez equivale también a la imaginada primera pandemia del siglo XXI), supone permearse de los elementos de manipulación como agente y consumidor.

Enfatizar en las posibilidades de la mirada es proponer un matiz diferente sobre las maneras en que nos relacionamos con los espacios, y también reitera la sumisión a la red intercomunicativa, el consumo y la interlocución con usuarios desconocidos. Queda en el aire la sensación de que Candance ha comprendido algo que los demás usuarios no han logrado apenas asumir: la sobrevivencia requiere paciencia y un poco de indiferencia. En el NY *Ghost* ella es su única jefe, su única crítica, la artífice del último mensaje web (la fotografía de un caballo avanzando por las solitarias calles de Broadway) antes de que la humanidad sucumba ante la fiebre Shen. Un escenario surrealista que conjuga sus deseos y temores. En palabras de Sennett (1997), Nueva York:

> (…) es la ciudad cuadriculada por antonomasia, una geometría infinita de bloques iguales, (…). La cuadrícula neoyorkina no tiene ni límites ni centro establecidos. (…) Los planificadores de la moderna Nueva York concibieron la cuadrícula urbana como un tablero de ajedrez en expansión. (p. 382)

De esta manera, y en tanto que escenario de un juego, reitera las reglas iniciales de su proceso expansivo en el que Candance hace las veces de jurado leal y obstinado por el destino de las encomiendas de su cargo, de modo que persiste en su tarea de reportera visual y productora de biblias. Evan, otro de los sobrevivientes a la fiebre Shen comenta, a propósito de Candance y el blog:

> —En las fotos de NY Ghost (…), la ciudad no parecía habitable. Se veía casi vacía, salvo por algunos guardias de seguridad y unos pocos infectados. Después, incluso los guardias se fueron. No sé por qué alguien se quedaría tanto tiempo como se quedó Candace. (Ma, 2015, p. 81)

En ese sentido, podríamos responder desde la óptica lúdica que plantea Sennett. La relación espectral entre el espacio real: la ciudad (expresiones de sus deseos como ciudadana de la contemporaneidad), conecta con el espacio virtual: el blog (interjecciones del deseo expresivo y comunicativo desde donde vigila el declive y constata la muerte del capital), como un escenario binario

que más allá de plantear las correspondencias a modo de espejo. Ejemplifica un campo de juego entre el ensayo y la comprobación de estrategias de acuerdo con las condiciones cambiantes de los jugadores: humanos y enfermedad. Al respecto, Candance ratifica "Yo había vivido siempre en el mito de Nueva York más que en su realidad. Eso fue lo que me permitió quedarme tanto tiempo, el hecho de amar más la idea que la cosa en sí" (Ma, 2015, p. 184), quien como la confidente del mundo que caduca, contempla la victoria del espacio; los jugadores han sido eliminados, la retícula sobrevive al declive, el deseo ha muerto pero su presencia, no obstante, es perceptible.

Una vez posicionada la fiebre Shen como un fenómeno pandémico se evidencian el derrumbamiento de las economías más sólidas, cómo los objetos de deseo se estremecen. Han quedado suspendidos los anhelos, contenemos la respiración y esperamos condescendencia de parte de nuestros jefes, pues conservar el empleo nos mantendrá con un halo de dignidad. "Nueva York se convirtió en un lugar inhabitable. Al otro lado de las ventanas de la oficina, la ciudad languidecía" (Ma, 2015, p. 152). Sin embargo, Candance permaneció allí, aun cuando casi la totalidad de los habitantes había desaparecido. La ampliación de su contrato y el incremento salarial motivaron su deseo de continuidad. Lo anterior se relaciona con lo expuesto por Lordon (2015):

> Las amenazas permanentes de deslocalización, del plan social e *in fine* de la pérdida de empleo, no hacen más que aprovecharse del efecto principal de la relación salarial, el de la dependencia monetaria y la pérdida de las condiciones de reproducción de la vida material, pero llevándolo a intensidades desconocidas desde hace un largo tiempo y que permiten obtener de los asalariados, pero a través del temor, un suplemento de sujeción y de movilización productiva bajo la forma (...) "cooperación forzosa". (p. 60)

El desafío y la extrañeza contrarían a Candance; en su vida se enfrenta su pensamiento, vida y deseo. Como empleada abnegada persevera en ejecutar con diligencia las actividades asignadas. Reiteradas veces comprueba su cada vez más corta lista de encargos, y al confirmar que no hay a quién escribir con órdenes o respuestas se limita a completar sus horas de trabajo con la vigilancia de la oficina y la errancia por los cubículos desiertos. Por su parte sus compañeros "quería[n] quedarse en casa, donde en teoría estarían a salvo, o volver a sus lugares de origen y trabajar a distancia" (Ma, 2015, p. 155).

Más adelante sus silencios también se sumaron a los de la ciudad, su mirada entonces discurrió por lentes y tiempos que la alejaron del espacio del afuera, confinándola en la oficina. Sobre el silencio, Ingold (2018) argumenta: "no es ausencia de sonido; más bien es sonido en su mayor concentración: la mudez de un mundo tan denso, tan estrechamente empacado, tan encerrado, que nada puede moverse" (p. 161); un ser confinado en sí mismo y la metáfora latente que cuestiona per se los límites de las ataduras. Tras documentar el vaciamiento paulatino de la ciudad y la quietud de los medios de transporte, Candance se muda a la oficina con el propósito de cumplir con los compromisos laborales.

La soledad y el silencio certifican discretamente el avance de la enfermedad y ella persiste en el cumplimiento de las cláusulas del contrato. Los intercambios pactados funcionan entonces desde las promesas. La sujeción al lugar expresa su deseo por hacer parte del sistema y su entramado. Resiste a la huida y, en cambio, se entrega a una interlocución muda, un soliloquio interno alimentado por el sueño del monstruo enfermo en que se ha convertido la ciudad. Husmear en los cambios de ritmo, testificar la agonía y aceptar que es casi la última humana viva es llevar dichas promesas al límite, interrumpidas solo por el azar. Candance es expulsada por el espacio mismo, la puerta automática se bloquea el día en que termina su contrato, su tarjeta de ingreso ha quedado del otro lado, no hay manera de volver adentro. La relación laboral ha terminado.

Después de que la oficina expulsara a Candance, ella vagó por la ciudad hasta ser rescatada por un grupo de sobrevivientes. La huida incluyó una promesa de salvación, una especie de bunker ubicado en un centro comercial, *Las instalaciones*, como suelen referirse a este espacio durante la travesía desde Nueva York a Chicago. El gesto de Ling Ma de proponer el centro comercial como refugio inquieta, si tomamos en cuenta que es el espacio de la condensación del capital, su presencia genérica y carente de identidad es una invención moderna que consolida las ideas de lo igual, la concentración de lo evanescente y la sumisión a las marcas que como portadores dignificarán nuestra participación en la sociedad. Al término del recorrido, por orden de Bob, el autodenominado jefe del grupo, cada integrante (para ese momento siete), elige una tienda en la cual vivir, de acuerdo con sus deseos y necesidades psicológicas:

> La idea general (…) es que las tiendas del primer piso sirvan como espacios comunitarios. Y las del segundo piso, que son más pequeñas, podrían hacer las veces de habitaciones personales. (…) Genevieve (…) [s]eñaló al J. Crew, una tienda que estaba en una esquina, a nuestra derecha. El interior tenía suelos de madera clara y estantes empotrados que estaban llenos de zapatos y bolsos. (…) Todo el mundo corrió por el segundo piso para elegir su habitación. Rachel se quedó el Gap. Las paredes blancas y los suelos de madera de haya le recordaban a una casa de la playa. Todd prefirió un Abercrombie and Fitch que parecía un club oscuro. Adam la Apple Store, con su interior limpio y moderno y sus puertas de cristal. Evan escogió el Journeys. Bob, el Hot Topic, un lugar negro, cavernoso, con puertas de falso hierro. Yo elegí L'Occitane, uno de los espacios más pequeños. Parecía más cómodo que los otros. Las paredes eran de falsa madera y los suelos de baldosas rojas. En el escaparate colgaban anuncios en los que se veían los campos de lavanda de Provenza. Era pintoresco y desfasado. (Ling Ma, 2015, p. 121)

La construcción de un mundo a escala menor sugiere la identificación con la copia, la reproducción de los modelos y las prácticas. ¿Es acaso imposible pensar un nuevo orden espacial que difiera en su totalidad al ya establecido? Tal vez es precipitado solicitar a los personajes reflexiones de este tipo, al contrario, la reiteración de las formas desde lo real, el mundo afuera que acaba de terminar, a lo imaginario, una porción del mundo real que hace las veces de ensayo, de escenario, de añoranza por lo perdido, nos permite entender el espacio y sus propiedades políticas. Los cubículos, pequeñas representaciones de los universos a los que aspiramos como compradores, son la fachada del desarrollo económico; el destino de las masas tiene en el centro comercial el señuelo para las aspiraciones impuestas por el sistema. Desfilar por los infinitos pasillos con deslumbrantes vitrinas a lado y lado es participar del sueño del capital, concurrir a sus citas siempre disponibles, dejarnos seducir por lo brillante y reluciente. Así pues, la paradoja que plantea Ling Ma como destino final del grupo de supervivientes ejemplifica las contradicciones del sistema. Insinúa entonces que al final nuestro destino es el encuentro con lo que hemos creado, ir de la sociedad a la sociedad misma, una especie de país de las maravillas en donde el deseo es inextinguible.

La producción de símbolos es consustancial a la idea de la incompletitud en la contemporaneidad. Dadas las características vertiginosas de hechura y reemplazo, cualquier símbolo es casi imposible de asirse, su existencia es

corta, su forma es inestable. Las enfermedades de tipo planetario y de rápida propagación como la Covid-19, aunque tengan origen en procesos de zoonosis[15], en el campo social se agencian en tanto que símbolo, que como cualquier otro, crea su campo de acción y sumisión. De cara a esta constante "la amenaza de la catástrofe mundial —pandemias, calentamiento global, tensiones nucleares— cierra en torno a nuestras muñecas unos grilletes nada imaginarios" (Arias, 2020, p. 62).

Frente al coronavirus, el deseo entonces vira también hacia el deseo de supervivencia, hacia la idea común de que la especie siga adelante. De ahí que las medidas estatales sean interpretadas como acciones colectivas con un propósito unificado. Nos sumimos en restricciones que magnifican el poder de la pandemia (cuarentenas, aislamientos preventivos, atención médica remota, cifras escandalosas, *fake news,* teorías conspirativas y constantes estados de alarma); asimismo, aceptamos sus condiciones como una consecuencia más de la lógica político-estatal. En este contexto, y en paralelo con la *fiebre Shen,* los efectos de la enfermedad hacen que los cuerpos queden en *stand by,* repitiendo las rutinas aprendidas durante la vida. La dependencia del mundo contemporáneo, de sus ritmos y rutinas, funcionan como resultado del deseo, de modo inverso.

Ling Ma ubica a la enfermedad en el culmen del fracaso, la afirmación de la fiebre es la repetición: gesto del cansancio contemporáneo; pero, en tanto que una actividad que no produce algo cuantificable demostraría el fallo del sistema. Realizar la misma tarea durante días, incluso años, es una condena autoimpuesta por la participación en los mecanismos de instrumentalización del poder. Según Link Ma (2015): "Es fácil perderse en uno mismo así, mirando cómo las acciones más banales se repiten en un bucle infinito. La *fiebre Shen* es una fiebre de la repetición, de la rutina" (p. 50); en consecuencia, es una metáfora perfecta de la infructuosidad de nuestros deseos como sociedad. En adición:

15 Las zoonosis, enfermedades que se transmiten de los animales a los seres humanos, son cada vez más prevalentes. El 60% de las enfermedades infecciosas conocidas y el 75 % de las enfermedades infecciosas emergentes son zoonosis (Naciones Unidas, 2020). Así que esta pandemia es lo viejo combinado con lo nuevo, el producto de una zoonosis que remite a un pasado remoto en que la debilidad del homo sapiens ante su medio natural era más preocupante (Arias, 2020, p. 64).

> [L]a mayoría de los infectados eran criaturas apegadas a sus hábitos, que repetían maquinalmente viejas rutinas y actos que habían realizado durante años o décadas. El "cerebro reptil" es algo poderoso. Podían manejar el ratón de un PC ya muerto, manejar los cambios manuales de un coche robado, poner un lavavajillas vacío, regar plantas de interior que ya se habían marchitado. (pp. 25-26)

En *Mugre rosa* (2020) Fernanda Trías construye un artefacto-ilusión que, en tanto que metáfora del mundo actual, recoge otro elemento relacionado al deseo: la insaciabilidad. La fábrica (procesadora nacional de alimentos) era "una máquina que calentaba las carcasas de los animales a altísima temperatura y las centrifugaba hasta extraer los restos de carne magra de las partes más sucias del animal. No había por qué desperdiciar nada" (p. 49).

Alrededor de esta se entreteje la idea del poder que suministra y administra con capacidades excesivas, una doble función de la industria y el consumo desmedido[16], ya que las actividades relacionadas al mercado de la alimentación son absorbidas por la potencia de la procesadora. Sobre esta "[d]ecían: triunfo, historia, esperanza. Un lugar transformador, donde los animales entraban vivos y salían multiplicados" (Trías, 2020, p. 48). La autora incita a la observación crítica al proponer la asociación de los elementos reales con las interpretaciones. En la fábrica ubica el carácter contemporáneo de la rapidez en la producción, al tiempo que transfigura los resultados y desechos en color rosa, analogía entre carne procesada, lo inocuo y dulce, a lo que suma las algas rosas y el viento pestilente que invaden el puerto, simultaneidades del cerco que confina a la ciudad. En consecuencia, mugre rosa equivale al círculo enfermizo al que hemos llegado a causa del mal uso de los recursos y la desconexión entre las partes, conducta propia del Antropoceno[17]; y en tanto

16 Si bien, el objeto de análisis en este texto son los espacios, en *Mugre rosa* hay otro elemento que se inscribe en esta metáfora del consumo en lo tocante a la comida, Mauro, quien padecía del síndrome de Prader-Willi. Bajo esta enfermedad el hambre es permanente, la comida no representa en sí la satisfacción de una necesidad corporal o un placer, sino un deseo insaciable que lo lleva incluso a mordisquear su cuerpo.

17 Según la Real Academia Española (RAE, s.f.): "Dicho de una época: que es la más reciente del período cuaternario, abarca desde mediados del siglo XX hasta nuestros días y está caracterizada por la modificación global y sincrónica de los sistemas naturales por la acción humana".

que producto nuestro, asimilación de las carencias en forma de sustitutos: lo demasiado a cambio del vaciamiento.

El personaje narrador, describe la visita a dicha fábrica del siguiente modo: "recuerdo el olor rancio a gelatina de carne y a tierra enmohecida. Le llamaban mugre rosa y olía a sangre coagulada y al líquido que Delfa usaba para lavar el baño" (Trías, 2020, p. 49). Esta descripción imaginaria, en su cualidad simbólica remite a lo estéril, a lo limpio. Entonces, la fábrica es una interpretación de las interacciones entre las necesidades creadas, el tiempo en el que surgen y los agentes que posibilitan tal trama; por tanto, pone en evidencia nuestra prelación por las cosas uniformes y la búsqueda inútil de la perfección. Además, como sugiere Trías, es el origen de la hecatombe ecológica. Este llamado, más allá de ser a la conciencia, es a evaluar los procesos de producción del sentido en el mundo actual, ya que:

> (...) una sociedad como la del capitalismo moderno que crea con un flujo continuo nuevas "necesidades" y se agota al satisfacerlas, no pueden ser ni descritas, ni comprendidas en su funcionalidad misma sino en relación con puntos de vista, orientaciones, cadenas de significaciones que no solamente escapan a la funcionalidad, sino a las que la funcionalidad se encuentra en buena parte sometida. (Castoriadis, 2007, p. 218)

En la lógica de las tensiones expuestas aquí, confluyen lo percibido, lo racional y lo imaginario. Como hemos resaltado esta triada presenta en todo momento una aproximación al mundo desde la interpretación, así como la comprensión de los elementos-hechos-acciones, en tanto que signos de algo. En consecuencia, la sociedad que busca anular los deseos de los seres lo hace desde la lógica de la supresión como la vía rápida hacia la sumisión al poder.

En el caso que propone Trías, el color que exhala la fábrica elimina las diferencias en las necesidades alimenticias bajo la égida de lo innovador y seguro. Como actos que contrarrestan los deseos de la sociedad y las promesas de las que participamos, suprime las tonalidades intermedias y los matices; el poder se representa en la planta de procesamiento y entroniza el sentido del capital, un gran hermano que suministra y controla. De acuerdo con nuestra capacidad crítica, las amenazas sobre las que Trías advierte corresponden (o no) a un peligro imaginario. En la novela la enfermedad avanza en forma de epidemia a la par que un bloque de niebla elimina el horizonte, luego engulle

la ciudad en su densidad, hasta hacer casi indistinguible el día de la noche. Así, se eliminan las diferenciaciones de tiempo y espacio, sumiéndonos en una idea de lo homogéneo, de lo uniforme. Después de la invasión de la niebla producida por los altos niveles de condensación de vapor en la atmósfera, la fábrica se incendia, sumando ceniza al ya enrarecido aire.

> Hacia el puerto, el cielo titilaba con un resplandor extraño, como un brillo de una ciudad lejana. Si algo se estaba incendiando, debía de ser algo grande. Lo suficiente como para que pudiera verse desde ahí. Tan grande como un barrio entero. ¿Pero qué? La gente señalaba el resplandor sobre el que se amontonaba una nube oscura de ceniza. (Trías, 2020, p. 159)

La nueva capa de uniformidad, esta vez sucia y matérica, determina la circunstancial relación entre las superficies y las personas, en tanto que acción-efecto. De las cuarentenas y aislamientos en pro de evitar el contagio ha resultado para el espacio un cuidadoso examen, por lo que son notorias las capas de ceniza que se superponen y delatan los desfiles de cuerpos en el exterior. "El confinamiento es lo que resulta cuando el espacio social se atomiza, se convierte en un fractal de mínimas barreras que impiden los vínculos sociales. Es un producto de la disolución de los lazos emocionales" (Broncano, 2020, p. 112).

En dicho caso es un paso más hacia la escisión de la comunidad. La suciedad, el pantano, y el peligro que la niebla y la ceniza generan, se entienden como un aviso, los campos de visión quedan reducidos y obligatoriamente se enfocan en lo cercano, el espacio de interacción se limita a medida que la enfermedad avanza. Algo ha dejado de funcionar, el mundo no es el acostumbrado, no corresponde tampoco a las proyecciones hechas, el "equilibrio se ha roto y nos vemos obligados a afrontar las consecuencias de una relación cada vez más disfuncional entre las comunidades humanas, los animales y el conjunto de la biosfera" (Arias, 2020, p. 45). En *Mugre rosa,* en las estrategias implementadas para minimizar el impacto de la epidemia en las relaciones espaciales se evidencian desde las ópticas capital-consumo, capital-seguridad, y capital-destrucción la asistencia de la sociedad a un escenario misterioso pero familiar, los deseos hechos ficciones.

Durante los pocos y arriesgados recorridos, el personaje-narrador señala los espacios de acuerdo con las condiciones adquisitivas. Los Pozos es un barrio de gente adinerada al que se ha mudado su madre, aprovechando la

caída de los alquileres por el éxodo que provocó la dispersión de la enfermedad. En contrapartida, se describen los barrios pobres que circundan el puerto, los barrios de edificios interminables y constante vigilancia policial. Esta separación —similar a la de cualquier ciudad del planeta— es tratada por Trías desde la dinámica de flujos del capital y de las acciones estatales. En el proceso de vaciamiento de la ciudad se puede entender cómo se dieron los desplazamientos y abandonos de lugares habitacionales a partir de la lógica de las posibilidades económicas.

Si bien la ciudad escenario refiere a una ciudad portuaria empobrecida por los procesos de modernización que desplazaron los intereses del capital a centros más sofisticados, al interior de esta se identifican las estratificaciones. La primera respuesta frente a la epidemia de mugre rosa vino de las familias adineradas, quienes se mudaron a lugares en el centro del país para alejarse de la enfermedad (en el desarrollo de la novela se intuye que la epidemia también alcanzó estos lugares). Posteriormente, los abandonos se extienden a otros estratos sociales, esta vez en forma de evacuaciones efectuadas por la policía. La soledad se acentúa, la ciudad es un cerco:

> [Q]uién podría haber imaginado el hueco auditivo de una ciudad sin insectos, sin zumbidos, pero también sin bocinas, sin el bufido lento de un ascensor o el murmullo de voces lejanas, sin todo lo artificial que (...) era lo que llamábamos vida. (Trías, 2020, p. 213)

En la desolación las formas de los espacios quedan inscritas como decorados, escenarios en los que perviven las huellas del pasado político, económico y cultural. Según Botero (1997) "Los diferentes agentes (y sectores) sociales (y culturales) de la ciudad actúan sobre ella de manera persistente e incisiva aportando a esa transformación su cultura, su concepción y ejercicio del poder, su resistencia, sumisión o indiferencia" (pp. 18-19), y como productos develan las operaciones entre los sujetos y el espacio. Las interacciones que los espacios proporcionan son diálogos que prueban la disrupción entre las partes: "espacios sin enchufes ni zócales ni grifería, hollín en las paredes, grafitis, vidrios rotos, las bisagras corroídas por la humedad" (Trías, 2020, p. 213) y un pájaro mutante que agoniza son la evidencia del después de la epidemia: la muerte de los deseos.

Los cuerpos, frágiles y temerosos, fueron remitidos a claustros propios, blindajes inútiles que nos volcaron a vivenciar el espacio cual distopía. Las

rutinas impuestas a la fuerza, novedosas e inesperadas, hicieron volver la mirada a las paredes, a las estructuras, a las silenciosas presencias objetuales. Los rituales de limpieza, el tiempo del ocio y descanso sobresaltaron el sentido del "reposo" al punto de desestructurar las relaciones con los complejos habitacionales, en pequeñas porciones como en escalas más grandes. En ese sentido, decimos que en las novelas sobre el fin del mundo los espacios se transformaron en personajes.

Tiempo para las formas

> La recuperación de la COVID-19 debe ir de la mano de la acción climática. No podemos posponer la acción climática porque el cambio climático no se detiene. El año 2020 sigue siendo crítico para avanzar con la respuesta a la emergencia climática: debemos descarbonizar los sectores del transporte, los edificios y la energía; abandonar el uso de combustibles fósiles y limpiar el aire que respiramos dejando de usar carbón; velar porque las poblaciones vulnerables estén protegidas de los efectos de los fenómenos climáticos extremos.
>
> Respuesta integral de las Naciones Unidas a la Covid-19

¿Ocultarse? ¿Huir? ¿Luchar por sobrevivir o sucumbir ante la amenaza? ¿Puede tal o cual lugar ofrecer protección y seguridad? Quietud y movilidad son antípodas entre sí. En tanto que fuerzas activan la escritura y la rescritura de los cuerpos sobre un espacio, incluso, o tanto más, cuando sus formas casi han desaparecido. En *La carretera* (McCarthy, 2007) el deambular de los personajes crea la imagen de los recorridos y los cuerpos avanzan por las formas que ha dejado la devastación nuclear.

> Atravesaron las ruinas de una población turística y tomaron la carretera hacia el sur. Kilómetros de bosques quemados en las laderas y nevando antes de lo que había previsto. Ni una sola huella en el asfalto, nada vivo en ninguna parte. (p. 28)

Una fuerza interna, el deseo de supervivencia, motiva los desplazamientos. Son ellos, padre e hijo, cuerpos en la superficie echados a andar en un continuum del tiempo, un trasegar constante en el escenario ruinoso. En términos de Ingold (2018):

> Para el caminante (…), seguir el sendero es una tarea a la que, como la vida misma, está forzado a someterse; su hacer —esos momentos de percepción y acción— a través de los cuales su movimiento se lleva hacia adelante están enmarcados en su someterse. (p. 188)

Líneas y entrelazamientos que, de acuerdo con Ingold, remiten al proceso natural, destino ineludible como dibujantes-caminantes de la trama del espacio y el tiempo.

Ahora bien, La ciencia ficción post apocalíptica se centra en la crítica de las variables que condujeron a la debacle. Sistemático desglose de los errores que ocasionaron el cambio de sentido en donde el realismo y la utopía no lograron anclarse como modelos. "En la utopía (…) [el tiempo histórico y el futuro] se reúnen sin fisuras y (…) el tiempo existencial es introducido en un tiempo histórico que paradójicamente también constituye el fin del tiempo, el fin de la historia"[18] (Jameson, 2015, p. 18).

En la ciencia ficción post apocalíptica, esa ruptura histórica produce un espacio-tiempo otro y distinto. Allí han desaparecido las pretensiones de perfección de los sistemas para dar paso a modelos obsoletos (no-modelos, la mayoría de las veces); un futuro hastiado de la monotonía del esplendor, en la que la historia es signo inscrito en el decorado y no un agente transformador. La urgencia por sobrevivir ocupa la acción del relato. La conjunción entre subgéneros de la literatura de ciencia ficción en donde el desprecio por la historia "coincide con nuestra existencia fragmentada bajo el capitalismo; [y] dramatiza nuestra presencia simultánea en los compartimentos separados del mundo personal y del público" (p. 353). Por consiguiente, dan paso a la pregunta de la

18 Jameson (2015) inaugura el capítulo XII. El viaje hacia el miedo de *Las arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones a la ciencia ficción* con un análisis sobre el tratamiento de la historia en los textos de ciencia ficción utópica en la que resalta el "fin de la historia" como una de las premisas del mundo perfecto. En el marco de las realizaciones económicas y políticas consuetudinarias, la conciencia histórica es útil en los momentos conflictivos, como ancla de las necesidades humanas en las luchas precedentes, mientras que, al anularse dicha relación en las utopías, pues no existen las clases, las desigualdades y la injusticia es un concepto ajeno, la historia no tiene cabida como principio educador o conciencia del pasado. A propósito, dice: "Es como si el fin utópico de la historia hubiera cancelado la categoría de acontecimientos a los que (…) [las] experiencias colectivas pertenecen" (p. 186).

temporalidad de nuestra asistencia al mundo arruinado y sus límites: ¿espacios imaginados por la literatura o espacios reales, actuales?

Tal como lo propone Jameson (2015), la ciencia ficción post apocalíptica correspondería al tiempo "después de". Aquí el fin delata el fallo de los modelos político-económicos; asimismo, la melancolía y el trauma por la derrota nos ponen irremediablemente en un futuro que vibra en el presente. Imaginar el futuro es un contrasentido axiomático cuando persiste la sensación del ahora.

La literatura de ciencia ficción post apocalíptica es un lugar para el ensayo de las posibilidades. No humanidad, no sistemas y no formas, es parte de la respuesta crítica a los ciclos de destrucción encadenados a lo largo del tiempo. Las sinuosidades de la geografía, aculturadas en sí mismas, testimonian el poder de destrucción y construcción del ser humano (depredador y arquitecto). En tanto que proceso, reiteran la interdependencia entre las partes, en la que lo material (objetos, espacios, cosas) e inmaterial (los deseos) afianzan la necesidad constante de conquista y dominio. Al respecto, Arias (2020) argumenta "Aunque las categorías humanas no crean el mundo, el ser humano crea mundo: relacionándose materialmente con una realidad que transforma, produciendo estructuras físicas e intelectuales, destruyendo hábitats y seres" (p. 50).

¿Es entonces el devenir humano un caminar hacia la destrucción? Podríamos en este punto exponer distintas perspectivas. Sin embargo, queremos resaltar la idea (quizá obvia) de la constante transformación del espacio a la par de la actividad humana, que sobrepasa incluso la fantasía o cualquier imagen surrealista. En términos de Ingold (2018):

> Los seres humanos reales, (...) habitan una realidad fluida en donde nada es lo mismo de un momento a otro y donde nunca nada se repite. En ese mundo oceánico, cada ser tiene que encontrar un espacio para sí mismo, lanzando manecillas que puedan unirse a otros. (p. 32)

No obstante, en *La carretera* vemos cómo los personajes se afianzan en su soledad, en su independencia. Sin un proyecto común la sociedad descrita no concede la camaradería. Eliminadas las líneas de afecto la humanidad se remite al espacio y deshace las funciones fenomenológicas aprendidas para experimentar relaciones inéditas.

De la incerteza viva que se afirma en el temor por el futuro se deduce que "la humanidad influye en la naturaleza: la historia natural posee elementos de autonomía respecto de la especie humana y, asimismo, elementos de dependencia" (Arias, 2020, p. 41). De acuerdo con Manuel Arias, la naturaleza iría siempre hacia adelante en su cualidad autopoiética, independiente del destino de la humanidad, conservando las incidencias, sí, más no frente al escenario post apocalíptico, en el que hasta ella misma (la naturaleza) habrá sucumbido. Con la extinción de la vida en la tierra, el espacio se modifica al punto del desaparecimiento (cabría aquí la imagen de una transformación radical tendiente a la eliminación de las formas desarrolladas por la humanidad). Islas, ciudad, edificio, casa, barco, nave, entre otros, son elementos del espacio real, con cabida en cualquier tipo de género literario.

En la ciencia ficción, dichos elementos se transforman en espacios fantásticos o surreales y aparecen de repente como alternativas resolutivas de los conflictos planteados o como puntos de quiebre del relato. Si sumamos al inventario objetos como puertas, portales, habitaciones secretas, máquinas del tiempo, tendremos un conjunto que, en su valor de espacio liminal, conectan a otros tiempos, yuxtaponen los espacios. En la ciencia ficción post apocalíptica esas posibilidades no se contemplan como resolutivas o puntos de giro, aluden a la disimetría y a la imposibilidad de la compleción del mundo. Son las rupturas entre los espacios anteriores, sus manifestaciones ya aparejadas por lo extraño y distinto de la situación. Lo fantástico desaparece, la crueldad de lo real requiere acciones, del mismo modo, reales e inaplazables. Por consiguiente, la evidencia del espacio como intervalo y posibilitador de las secuencias narrativas nos avoca de manera inquietante a una relación temporal pura.

Sobre el tiempo hemos dicho que ocurre sobre el espacio, pero también es relativo a este y, en cuanto tal, inherentes uno del otro. Recientemente afirmamos que el espacio siempre estuvo ahí[19] y que, por lo tanto, es infinito

19 En un reciente ensayo publicado en la base de datos de arXiv, Bruno Valeixo Bento et al. (2022) proponen otra posibilidad de existencia del tiempo, un infinito sin principio ni fin. Desde la teoría de los conjuntos causales, esto es el espacio tiempo que fragmentado se interpreta como un *continuum,* siendo siempre una sucesiva de tiempos y no una singularidad: "While the process of becoming is explicit in sequential growth, it is implicit or \vague" [...] in covariant growth (e. g. at any nite stage of the growth process, one cannot say which portion of the causal set has already come into being). But if there is a process of becoming which can be associated with covariant

hacia adelante y en retrospectiva. Del mismo modo, declaramos que el tiempo es subjetividad y, en consecuencia, sujeto a la interpretación, así que podemos verlo en el espacio como palimpsestos: tiempo sobre tiempo en cualquier lugar que se analice. En tal caso, estaremos frente a posibilidades de enunciación fragmentarias, partes de tiempo. Pedazos de ruina como evidencia frágil del tiempo.

En esta lógica, McCarthy construye imágenes escenográficas en las que el futuro no tendría ocasión. Eliminadas las formas, el espacio ruinoso es tiempo presente: "Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. (...) En la vertiente presente del tiempo, la emoción es de orden estético, pero el espectáculo de la naturaleza se combina en esa vertiente con el de los vestigios" (Augé, 2003, pp. 45-46). De este modo, la asistencia al espacio certificaría el carácter efímero de los destinos individuales y colectivos. Devastación, destrucción, desolación, vacío, serían las secuencias de repetición que nos encontraríamos en este futuro-presente que late y atormenta por su cercanía. En ese sentido, Augé adiciona:

> Sólo una catástrofe, hoy, es susceptible de producir unos efectos comparables a la lenta acción del tiempo. Comparables, pero no parecidos. La ruina, en efecto, es el tiempo que escapa a la historia: un paisaje, una mezcla de naturaleza y de cultura que se pierde en el pasado y surge en el presente como un signo sin significado, sin otro significado, al menos, que el sentimiento del tiempo que pasa y que, al mismo tiempo, dura. Las destrucciones realizadas por las catástrofes naturales, tecnológicas o político-criminales, por su parte, pertenecen a la actualidad. (pp. 109-110)

---

growth, then it may be that it is this quality of vagueness which embodies asynchronous becoming and thus allows us to reconcile the passage of time with a beginningless time in Causal Set Theory" [Si bien el proceso de devenir (convertir) es explícito en el crecimiento secuencial, es implícito o "vago" en el crecimiento covariante (por ejemplo, en cualquier etapa del proceso de crecimiento, no se puede decir qué parte del conjunto causal ya ha llegado a existir. Pero si hay un proceso de convertirse que puede asociarse con el crecimiento covariante, entonces puede ser que sea esta cualidad de vaguedad la que encarne el devenir asincrónico y, por lo tanto, nos permite reconciliar el paso del tiempo con un tiempo sin comienzo en la teoría de conjuntos causales] (p. 5).

De cara a esta certificación, y en conjunción con *La carretera,* los cuerpos que asistirían a las reverberaciones del fin se enfrentarían a una comprensión distinta del tiempo sobre el espacio. En perspectiva, el espacio en las situaciones post apocalípticas ya no es, lo que queda es insuficiente para entender su causalidad. Lo que será corresponde a un futuro que, al parecer, no tiene oportunidad de ser. McCarthy (2007) cierra *La carretera* con un breve pasaje lleno de nostalgia por el tiempo.

> Una vez hubo truchas en los arroyos de la montaña. Podías verlas en la corriente ambarina allí donde los bordes blancos de sus aletas se agitaban suavemente en el agua. Olían a musgo en las manos. Se retorcían, bruñidas y musculosas. En sus lomos había dibujos vermiformes que eran mapas del mundo en su devenir. Mapas y laberintos. De una cosa que no tenía vuelta atrás. Ni posibilidad de arreglo. En las profundas cañadas donde vivían todo era más viejo que el hombre y murmuraba misterio. (p. 210)

Desde ahí, en ese pasado que ya no sería posible escudriñar, es fácil comprender la preocupación por la eliminación de las formas. Una situación en la que irremediablemente caminaríamos en el presente debido a los procesos de la modernidad, en clara disociación con espacio natural. Según la perspectiva de los autores analizados, la correspondencia causa-efecto se concibe como las consecuencias catastróficas en las que el vaciamiento del mundo trazaría el ocaso del espacio en donde el tiempo simplemente transcurre, puro y sin marcas, fragmentario e infinito.

Referencias

Arias, M. (2020). *Desde las ruinas del futuro. Teoría política de la pandemia*. Taurus Ediciones.

Augé, M. (2009). *El tiempo en ruinas*. Gedisa.

Botero, L. (1997). Ciudades imaginadas, identidad y poder. *Espiral, 7*(8), 113-145. https://www.redalyc.org/pdf/138/13870806.pdf

Broncano, F. (2020). *Espacios de intimidad y cultura material.* Cátedra.

Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad.* Tusquets Editores.

Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas.* Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Jameson, F. (2015). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción.* Akal.

Lordon, F. (2015). *Capitalismo, deseo y servidumbre. Marx y Spinoza.* Tinta Limón. https://tintalimon.com.ar/public/pdf_978-987-3687-08-2.pdf

Ma, L. (2020). *Liquidación*. Temas de hoy.

McCarthy, C. (2007). *La carretera.* Penguin Random House.

Naciones Unidas. (2020). *Comprehensive Response to COVID-19. Saving Lives, Protecting Societies, Recovering Better.* UN.

Real Academia de la Lengua. (s.f.). Antropoceno. En *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es/antropoceno

Sennett, R. (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (C. Vidal, Trad.). Alianza Editorial.

Trías, F. (2021). *Mugre rosa.* Penguin Random House.

Valeixo Bento, B., Dowker, F. & Zalel, S. (2022). If Time Had no Beginning: Growth Dynamics for Past-Infinite Causal Sets. *Classical and Quantum Gravity, 39*(4). https://doi.org/10.1088/1361-6382/ac445f

Figura 17. Pessoa, F. (2021). Sin título [Ilustración]. Archivo del artista.

Figura 18. Pessoa, F. (2021). Sin título [Ilustración]. Archivo del artista.

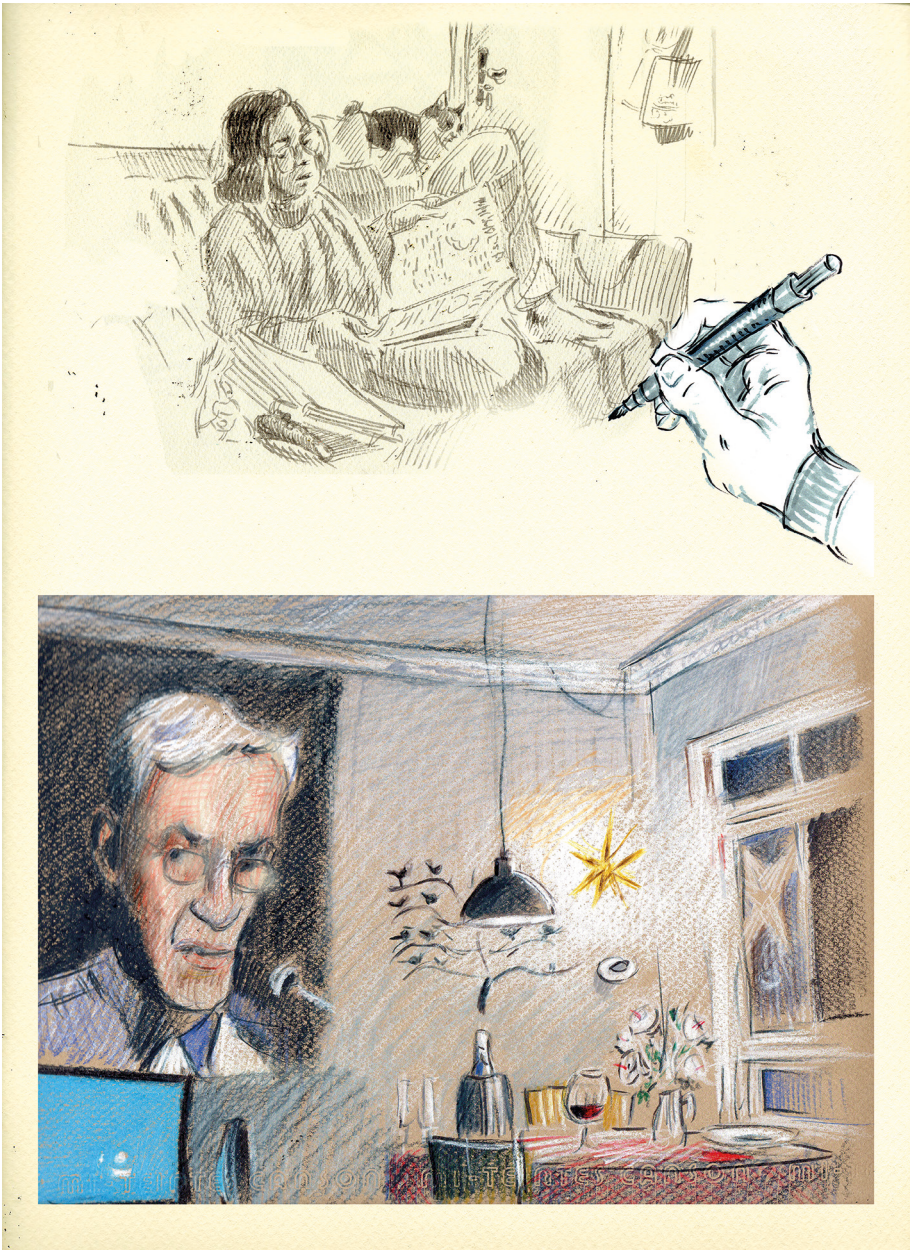

Figura 19. Pessoa, F. (2021). Sin título [Ilustración]. Archivo del artista.

Ilustrações pandêmicas na era virtual

Ilustraciones pandémicas en la era virtual

Flavio Pessoa[20]

Resumo
A pandemia da Covid-19 tornou-se a mais letal em um século, afetando profundamente o trabalho e a vida social no mundo inteiro. Exigiu sacrifícios coletivos, provocou graves recessões econômicas, desemprego, caos no sistema de saúde pública. Foi também a primeira pandemia da era da internet, da comunicação ágil e conectada globalmente, onde as descobertas científicas e os dados estatísticos eram transmitidos e atualizados diariamente. Neste cenário, procurei refletir sobre a produção gráfica, investigando o trabalho autoral de três ilustradores brasileiros, com traços, linguagens e discursos muito diferentes entre si, que emprestaram seu olhar dramático ou humorístico sobre o cotidiano da pandemia. A partir desta inspiração, busquei reproduzir em

20 Nascido em 1974, no Rio de Janeiro, Flavio Pessoa é ilustrador do ramo editorial, designer gráfico, professor em disciplinas voltadas às artes gráficas e pesquisador da história da ilustração no Brasil. Formado em design gráfico pela Univer-Cidade, tem especialização em história da arte e arquitetura no Brasil pela PUC-RJ, mestrado em história comparada pela UFRJ (PPGHC) e doutorado em artes visuais (PPGAV) também pela UFRJ. Ilustrador com 20 anos de experiência, publicou livros de quadrinhos, literatura juvenil, e tem capas e outros diversos trabalhos publicados em editoras como Jorge Zahar, Edições de Janeiro, Ediouro, Martin Claret e Abril. Professor de desenho livre, técnicas de ilustração, história da arte e do design, e demais disciplinas ligadas às artes visuais, com 19 anos de experiência docente com passagens por Senai-RJ, faculdade de arquitetura e urbanismo e Escola de Belas Artes (UFRJ), curso de produção cultural no IFRJ e curso de publicidade na Universidade Católica de Petrópolis. Desde a especialização dedica-se à pesquisa no campo da história da ilustração e dos desenhos de humor no Brasil.

minha própria proposta de trabalho prático, o meu próprio cotidiano como pesquisador e profissional do ramo da ilustração. Procurei oferecer, assim, minha contribuição e minha visão pessoal sobre um período de medo, ansiedade e angústia, que marcou profundamente o mundo.

Palavras-chave: Pandemia; ilustração; charge; cartum; artes gráficas.

Resumen
La pandemia del Covid-19 se tornó la más letal del siglo, afectando profundamente el trabajo y la vida social en todo el mundo. Exigió sacrificios colectivos, provocó grandes recesiones económicas, desempleo y caos en la salud pública. También fue la primera pandemia de la era de la internet, de la comunicación ágil y la conexión global, donde los descubrimientos científicos y los datos estadísticos eran transmitidos y actualizados diariamente. En este escenario, analicé sobre la producción gráfica, investigando el trabajo autoral de tres ilustradores brasileros, con sus trazos, lenguajes y discursos muy diferentes entre sí, comprometidos con la observación dramática y humorística sobre lo cotidiano de la pandemia. A partir de esta inspiración, busqué reproducir mi propia propuesta de trabajo práctico, mi propia cotidianidad como investigador y profesional de la rama de la ilustración. Busqué ofrece, mi contribución y mi visón personal sobre un periodo de miedo, ansiedad y angustia, que marcó profundamente el mundo.

Palabras clave: Pandemia; ilustración; dibujos animados; dibujos animados; Artes gráficas.

Introdução

No momento em que fui convidado a escrever este capítulo para o livro que está em suas mãos, ainda vivíamos esse momento delicado, triste e dolorido, afetado pela pandemia mais letal do mundo, dos últimos cem anos. Com o confinamento e a suspensão de todas as atividades presenciais por tempo indeterminado, a internet havia se tornado definitivamente o principal canal de comunicação e veiculação do fazer artístico. Eu estava terminando minha tese de doutorado em que eu pesquisava em acervo online da Biblioteca Nacional, ilustrações publicadas em revistas brasileiras do início do século XX, ao mesmo tempo em que me deparava com uma infinidade de ilustrações contemporâneas, compartilhadas nas redes sociais, que abordavam esses tempos pandêmicos.

Como sou ilustrador e pesquisador da história da ilustração no Brasil, então, decidi analisar a produção de três ilustradores que compartilhavam seus trabalhos com frequência e ofereciam suas visões pessoais sobre aquele momento. Escolhi tratar das obras de três artistas brasileiros, de técnicas, estilos e abordagens muito diferentes entre si, que tinham em comum apenas o tema: Renato Aroeira, um chargista político, crítico ferrenho do governo federal; Marcelo Martinez, um cartunista que oferecia um viés humorístico sobre a dificuldade de nos adaptarmos aos novos hábitos de prevenção; e Gilberto Lefevre, um ilustrador que mostrava o drama de idosos vivendo um isolamento

forçado. Por fim, falo dos desenhos que fiz para ilustrar este artigo, baseado em minha experiência pessoal, como ilustrador e pesquisador, imerso em imagens de diferentes épocas, tentando encontrar sentidos e estabelecer um diálogo entre passado, presente e futuro.

Política genocida e pandemia: uma tragédia iminente.

No dia 11 de março de 2020, a Organização Mundial de Saúde (OMS) decretaria estado de pandemia, termo usado para quando um surto de uma doença se dissemina por vários continentes (Moreira y Pinheiro, 2020). A última teria sido em 2009, com a disseminação do vírus H1N1, mas a Covid-19 viria a ser muito mais agressiva e letal (Schueler, 2021). Foi comparada à gripe espanhola que, entre janeiro de 1918 e dezembro de 1920, teria infectado 500 milhões de pessoas, um quarto da população mundial daquela época. Cem anos depois, o mundo é assolado pela Covid-19, uma infecção respiratória extremamente grave, de elevado nível de transmissibilidade, pelo ar e pelo toque. Se alastrou rapidamente pelo mundo, infectando, até aqui, quase 220 milhões e levando a óbito 4,55 milhões de pessoas em todo o globo terrestre.

No momento em que começo a escrever este texto, o Brasil se aproxima da triste marca de 600 mil mortes por Covid-19, contabilizadas desde que o vírus entrou no país. O número de infectados já passa de 21 milhões, mais do que dez por cento da população brasileira. Os tristes números aferidos no Brasil correspondem a quase dez por cento do total de infectados no mundo todo, e a mais do que 13% de todas as mortes provocadas pela pandemia. É o resultado de uma política necrófila por parte de um governo que se pautou pelo negacionismo científico criminoso, caminhando sempre na contramão das recomendações da OMS e de infectologistas do mundo inteiro.

Resistiram desde o início a adotar medidas mais severas, como o *lockdown,* principal recurso para conter a disseminação na Europa. No Brasil, o governo federal e os representantes do capital privado alinhados com o presidente Jair Bolsonaro, seguiram insistindo com a necessidade de manter as atividades comerciais, para preservar a economia nacional: "O Brasil não pode parar por 5 ou 7 mil mortes" declarava em março de 2020, o empresário Junior Durski, dono de uma famosa cadeia de restaurantes (Mota, 2020). Com exceção de algumas tímidas restrições nos primeiros meses, o Brasil não parou nem com 5 mil, nem com 7, 10, 50, 100 ou mesmo 500 mil mortes.

Com o apoio do alto escalão do capital privado, o governo federal seguiu incentivando e promovendo aglomerações desnecessárias. Sem base científica alguma, contestaram a necessidade do uso de máscaras e recomendaram tratamento precoce, através de medicação com perigosos efeitos colaterais, cuja ineficácia para tratamento da Covid-19 já havia sido confirmada pelos órgãos competentes. Ignoraram durante vários meses insistentes tentativas de contato por parte de uma das mais importantes fabricantes de vacina. Atrasaram propositadamente o início da vacinação no Brasil, enquanto o país atingia situação crítica em números de mortes e contágios, e hospitais sem poder oferecer respiradores a todos os pacientes que morriam sufocados pelos corredores.

A condução do governo seria desastrosa a ponto de se fazer necessária a instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito que há meses vem revelando novos escândalos e suspeitas de corrupção que, se comprovadas, entrarão para a história como os mais hediondos crimes políticos da história do Brasil. Vale observar que os números tenebrosos do Brasil ultrapassaram os da Índia, nação bem mais populosa, e chegou bem perto dos Estados Unidos, que só conseguiu controlar o vírus com a derrota eleitoral de Donald Trump, outra liderança negacionista de extrema-direita.

Em meados de setembro, chegamos a um ano e meio de um confinamento parcial, onde determinados estabelecimentos permaneceram funcionando, embora com restrições. Com a omissão do governo federal, nenhum governador ou prefeito teve coragem de decretar *lockdown* para conter a disseminação do vírus e com isso, prolongou-se indeterminadamente a necessidade de um confinamento (quase voluntário), por parte da população que tinha condições de trabalhar de casa e acreditava na ciência. Mesmo sem o decreto do *lockdown,* durante alguns meses, somente atividades essenciais permaneceram

abertas, mas com o passar do tempo, acabaram permitindo a abertura de outros estabelecimentos. No que diz respeito às atrações culturais como cinema, teatro e demais espetáculos cênicos, exposições, museus, centros culturais se mantiveram fechados para muito além do período crítico, afetando seriamente este importante segmento do mercado, e o ganho de vida dos profissionais envolvidos.

Desde meados de março de 2020, não sabemos mais o que é poder ir ao cinema ou ao teatro, a shows, exposições e centros culturais. O setor cultural, que já vinha sendo castigado por crises econômicas e ataques políticos, foi seriamente afetado com as medidas de restrições provocadas pela pandemia. De uma hora para outra, todo um extenso mercado cultural se viu forçado a se reinventar e parte considerável das atrações mencionadas se transferiram para a internet. Peças de teatro, shows, concertos, espetáculos de dança se transformaram em *lives*, exposições e lançamentos de livros se tornaram virtuais, com opção de compras on-line. Ao mesmo tempo, com o confinamento forçado, nunca se deu tanto valor às atrações artísticas, tão essenciais para que as pessoas pudessem superar a angústia e a depressão, causados pelos transtornos pandêmicos.

Ilustrações pandêmicas em perspectiva

Atuando no campo das artes gráficas me vejo inserido neste meio de produção cultural, e parte considerável das demandas que eu recebia ficariam seriamente comprometidas. Trabalhando em três diferentes campos de atuação nas artes visuais, eu sempre estive imerso em imagens. Formado em design gráfico, trabalho como ilustrador para o mercado editorial impresso (livros, revistas e material gráfico para divulgação de espetáculos cênicos). Sigo em paralelo, a carreira acadêmica como pesquisador, com investigações no campo da história da ilustração e produção caricatural no Brasil, além de professor universitário, desde 2002, em disciplinas e cursos de graduação voltados às artes visuais. Desde dezembro de 2019, eu estava lecionando no curso de publicidade da Universidade Católica de Petrópolis, cidade da serra fluminense, a 70 km da cidade do Rio de Janeiro, onde moro. Sou casado com uma designer, arquiteta, e professora de uma faculdade particular, à frente de disciplinas de cursos voltados às artes visuais.

Quando os primeiros casos de Covid-19 apareceram no Brasil, e as prefeituras passaram a determinar o fechamento de estabelecimentos de diferentes naturezas, nossas aulas passaram a ser *on-line* e enfrentamos todo o tipo de

desafios. A começar pelas aulas que aconteciam no mesmo horário, já que dividimos o escritório. Este período de confinamento exigiu adaptações nos meus diferentes campos de atuação profissional.

O presente artigo é uma viagem pessoal a diferentes conjuntos de imagens que me chamaram mais atenção, ao longo de um período de pesquisas e estudos. Procuro refletir aqui sobre como este conjunto de novas experiências veio afetar não apenas os meus recursos de trabalho, como também a minha própria percepção sobre a forma como as imagens continuam circulando, mobilizando paixões, gerando debates, conflitos, censura, protestos e reações violentas.

Ao mesmo tempo em que eu era bombardeado com imagens do presente, estava imerso nas imagens do passado, quando me encaminhava para concluir minha tese de doutorado sobre a caricatura do povo brasileiro, nas revistas *Careta* (1908-1960) e *O Malho* (1902-1952) até o final da Primeira República. Essa situação tornava inevitável refletir sobre as inúmeras relações entre o Brasil de hoje e o de cem anos atrás, entre a produção e circulação de imagens do passado e do presente. Resgatar aqui as reflexões sobre essas imagens em seu contexto visual, social, político me ajudará a produzir uma ilustração mais adequada para o presente ensaio.

Para tal fim, me apoiei nas considerações sobre imagens do historiador Peter Burke, em *Testemunha Ocular*, bem como na discussão sobre a cultura da convergência, no século XXI, de Henry Jenkins, e ainda nas discussões abordadas por Didi-Huberman em torno da ideia de vida, trajetória e sobrevivência das imagens, que nos ajuda a refletir sobre a dimensão, o peso e o significado iconográfico que as sustentam. O desafio a que me proponho é pensar imagens produzidas durante e sobre a pandemia, partindo da pesquisa e análise de ilustrações muito distintas em linguagens, traços, narrativas e perspectivas. Diferentes não apenas entre si, como também da minha própria linguagem gráfica. É no uso dos símbolos e das escolhas iconográficas que essas imagens se costuram, todas fazem referência aos mesmos problemas.

Me proponho a analisar aqui três séries de ilustrações muito distintas que tem a pandemia como motivação. São visões muito distintas em torno de um mesmo tema. Reuni neste ensaio, charges políticas de Renato Aroeira, que criticam a condução desastrosa do governo federal, cartuns de Marcelo Martinez, mostrando uma perspectiva humorística sobre como a pandemia

afetou o nosso cotidiano, além das ilustrações dramáticas, com as quais meu trabalho mantém maior sintonia, sobre o cotidiano da terceira idade durante a pandemia, na arte digital do ilustrador *storyboarder* Gilberto Lefevre.

Usei os termos *charge*, *cartum* e *ilustração* e mais adiante uso também o termo *caricatura* e, portanto, faz-se necessário abrir um breve parêntesis para discutir as diferentes categorias. Não é fácil encontrar estudos ou definições canônicas que estabeleçam as fronteiras e, para complicar, alguns termos têm mais de um sentido. Em minha tese procurei dedicar algumas páginas à discussão (Pessoa, 2021), pautada pelo estudo de Henry Bergson (1897) sobre o riso, pelo pesquisador da Casa Rui Barbosa Luiz Guilherme Sodré Teixeira, que apresenta um estudo mais extenso sobre o tema (Sodré Teixeira, 2005), e do cartunista e pesquisador Cássio Loredano (Corrêa, 1999).

As definições que me pareceram mais satisfatórias tem em conta que: 1) os termos caricatura, derivado de "traço carregado" podem se referir tanto a um retrato onde se sobressaem os traços mais marcantes do retratado, podendo ser exageradamente distorcido ou não, como também é muito usado para qualquer desenho de humor, qualquer traço caricato ou estilizado; 2) charge, à semelhança da caricatura, se origina de "carga", é geralmente usada para desenhos que oferecem um ponto de vista humorístico sobre o noticiário político, associada ao caráter factual, e em geral retrata figuras públicas, na maior parte das vezes, políticos; 3) o termo *cartum* refere-se ao desenho de humor que ri de situações imaginadas, do cotidiano, em geral articulada entre personagens aleatórios, anônimos, fictícios; 4) ilustração é um termo de raiz latina que significa iluminar, esclarecer, e pode ser aplicado a qualquer desenho de humor e também à imagens gráficas que não se inserem apenas na linguagem humorística. Ilustrações dão vida e expressão às poéticas e narrativas, a peças publicitárias e embalagens diversas, são um forte recurso comunicacional, capaz de atrair o olhar do público.

A partir da análise desses diferentes conjuntos de imagens, minha intenção é compor uma narrativa ilustrada, representando momentos simbólicos do confinamento e da pandemia e minha imersão neste rico universo iconográfico. Estes diferentes conjuntos de imagens nos oferecem um olhar sobre os efeitos da pandemia no Brasil. Me provocavam novas reflexões quando eu estava no último ano da minha pesquisa de doutorado em artes visuais, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), defendida em março de 2021.

Desde que iniciei essa jornada de pesquisas me vejo cada vez mais convencido do enorme poder, muitas vezes subestimado, que a sociedade atribui às imagens. O caso do Aroeira, que discutiremos a seguir, é o mais significativo, mas é notório como as imagens produzem determinadas emoções coletivas, evocam memórias afetivas, expressam pontos de vista e, com isso, provocam diferentes reações apaixonadas, de amor e de fúria.

Durante quase cinco anos me dediquei a investigar imagens produzidas há cem anos, outro período politicamente crítico no país. Focalizei as representações do povo brasileiro e dos símbolos de identidade nacional na produção caricatural publicada nas revistas *Careta* e *n'O Malho*, durante toda a Primeira República. Para a minha sorte, as revistas que eu pesquisava estavam integralmente digitalizadas, com acesso disponível no site da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Essas imagens, que já gozaram de enorme popularidade e circularam nas grandes capitais do país, entre cafés e barbearias, disponíveis gratuitamente ao público, falavam agora para um leitor de 2020, como certamente continuarão falando aos pesquisadores de 2120, suscitando outras camadas de questões e reflexões.

Digo isso para, então, concluir que eu passei esses 18 meses de confinamento imerso em imagens, como sempre estive. O que mudou foi a forma como se deu essa imersão. Um contato mais virtual do que físico. Passamos mais tempo conectados, saturando a retina em frente às telas do computador ou do celular. O contato com o trabalho de colegas também se deu muito mais por meio virtual. Mesmo quando as experiências compartilhadas se transformam em publicações, os lançamentos foram virtuais. As redes sociais se tornaram veículo fundamental de comunicação. Era a primeira pandemia da era digital.

Viajando cem anos na charge política: imagens como evidências históricas

Em *Testemunha Ocular* (2017), Peter Burke procura derrubar o ceticismo de historiadores tradicionais quanto ao uso de imagens como evidências históricas. Em resposta ao argumento de que são ambíguas e passíveis de diferentes interpretações, ele alerta que textos também carregam suas ambiguidades e podem ser lidos ou traduzidos de diferentes formas. Imagens também são traduzidas, quando são adaptadas para uso em uma cultura diferente, distante no tempo ou no espaço. Com a crescente ampliação dos interesses de historiadores para além do evento político, estes passam a empreender novas reflexões sobre tendências econômicas, estruturas sociais, a história das mentalidades, da vida

cotidiana, da cultura material. Nada disso teria sido possível se houvessem se mantido fiéis às fontes tradicionais, limitadas aos documentos oficiais, produzidos por instituições da administração pública (Burke, 2017).

Criticando historiadores que tratam imagens como meras ilustrações, reproduzindo-as em seus livros sem maiores comentários, ou usando apenas para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, Burke reafirma a sua crença na imagem como evidência histórica singular. Uma imagem é capaz de produzir discursos próprios através da linguagem visual, cujos fundamentos tornam-se essenciais para se empreender interpretações adequadas, evitando equívocos e provocando novas reflexões sobre o passado.

Burke traça uma pertinente trajetória do uso de imagens na historiografia, mencionando a pesquisa de nomes de enorme relevância para a história cultural, como Jacob Burchardt (1818-1987), Johan Huizinga (1872-1945), que escreveram, respectivamente, sobre o Renascimento e o outono da Idade Média, lançando suas interpretações da cultura da Itália e da Holanda a partir de quadros de Raphael e Van Eyck, representações através das quais seria possível ler as estruturas de pensamento de uma época. O célebre historiador da arte Aby Warburg (1866-1926) teria procurado produzir uma história cultural baseada tanto em imagens quanto em textos, deixando como legado o Instituto Warburg, que se desenvolveu a partir de sua biblioteca, que continuaria a estimular este enfoque, após sua morte.

Na década de 1930, a historiadora do período renascentista Frances Yates se descreveu como iniciada na técnica de Warburg, por utilizar a imagem como evidência histórica (Burke, 2017). Burke recorda a fundamental importância das evidências das pinturas das cavernas de Lascaux e Altamira para os pesquisadores da pré-história, por exemplo, ou as pinturas nas catacumbas romanas, denunciando o início do cristianismo, casos em que as imagens ofereciam a única evidência de determinadas práticas sociais ou valores culturais.

No Brasil, Burke (2017) observa que Gilberto Freyre (1900-1987) já havia dedicado atenção à evidência de pinturas e fotografias, na década de 1930, afirmando que seu enfoque da história social seria como uma espécie de impressionismo, por surpreender a vida em movimento. No início do século XX, as novas tecnologias de impressão provocaram uma revolução no mercado editorial brasileiro. No apagar das luzes do século XIX, chegariam ao país as novas rotativas *Marions*, capazes de expandir e acelerar absurdamente o processo de

impressão de jornais e revistas. Tiragens saltaram de 4, 5 mil exemplares para 40, 50 mil. O número de títulos também aumentaria exponencialmente, mas a partir de então, começariam a ser produzidos em escala empresarial.

Os modestos empreendimentos individuais do passado, como os tabloides semanários de oito páginas, como os de Angelo Agostini, maior expoente da caricatura brasileira oitocentista, foram perdendo espaço para as revistas de 40, 60 páginas, de capa colorida, produzidas por empresas como *O Malho S.A*. e *Kosmos* que punham no mercado não apenas um, mas uma série de diferentes títulos, voltados a segmentos específicos. Essas expressivas transformações provocaram uma revolução no mercado editorial, expandindo muito o espaço para a sátira ilustrada e promovendo um campo frutífero de experimentações (Pessoa, 2021; Sodré, 1966; Velloso, 1996).

Um século depois a era virtual traria novas e mais rápidas formas de comunicação, produção e circulação de imagens e assumiu papel central na sociedade global, durante a pandemia. Artistas de renome que perderam espaço nas grandes empresas de comunicação, mais preocupadas em reduzir suas folhas de pagamento, acabam criando um espaço próprio virtual para divulgar seu trabalho, e rompendo fronteiras, acabam expostos em "vitrines internacionais". Ao dispensar a necessidade da impressão, a caricatura, bem como a imagem em geral, passa a se disseminar mais rapidamente, com maior poder de alcance e menor custo, exigindo sistemas operacionais bem menos complexos.

Imagens circulam em determinada sociedade e se consagram na memória coletiva de todos aqueles que compartilharam as experiências de sua época de produção e circulação. Revistas extremamente populares como *O Malho, Careta, Fon-fon, Para Todos* eram encontradas em engraxates, barbearias e consultórios médicos, lidas em grupo. Hoje, voltam a estar disponíveis e desta vez, a qualquer hora que desejar. Se ainda hoje eu acesso imagens que circularam em outras épocas, podemos levantar um amplo leque de reflexões sobre seus impactos, as razões de sua perenidade, seus códigos e a forma como eram e como passam a ser interpretados cem anos depois de publicados. É inevitável também nos debruçarmos sobre um interessante jogo de hipóteses, tentando adivinhar que imagens produzidas hoje, permanecerão daqui a cem, duzentos anos, na memória coletiva, em circulação. Que imagens serão revisitadas, ganharão releituras, outra forma de prolongar a "vida iconográfica" dessas ilustrações.

Crime continuado

Um episódio que ganhou enorme repercussão foi a charge "Crime continuado" do cartunista Renato Aroeira (2020)[21], publicada originalmente no jornal eletrônico *247*, às 17 horas e 40 minutos do dia 14 de junho. Era uma vistosa bordoada em um dos discursos mais irresponsáveis do Presidente da República durante a pandemia. Era simplesmente o Presidente da República insuflando a população a invadir hospitais e enfermarias para conferir se os números de contágio divulgados batiam com o número de internações. A charge mostra Bolsonaro carregando um balde de tinta preta, após transformar uma cruz vermelha em uma suástica. Em junho de 2020, o então Ministro da Justiça André Mendonça aciona a Polícia Federal (PF) a abrir inquérito contra o jornalista Ricardo Noblat, que havia republicado a charge que circulava nas redes sociais.

Este fato simboliza um claro paradoxo temporal no país. Uma charge veiculada originalmente para um jornal alternativo virtual, onde ele usufrui de maior autonomia do que quando trabalha para algum veículo da grande imprensa[22], acaba gerando uma repercussão tão grande, que chega a ser publicada em uma coluna d'*O Globo*, onde Aroeira trabalhou por anos a fio. Essa publicação acaba provocando uma tentativa de censura por parte do Ministério da Justiça, que há muito não se testemunhava nesta frágil democracia brasileira. Em plena era virtual uma medida autoritária parece querer nos levar de volta aos tempos da ditadura, quando as redações dos jornais passaram a conviver com a figura do censor.

Mas a arbitrariedade acabou proporcionando uma ação de resposta de diversos cartunistas brasileiros que fizeram releituras da charge original, replicando e renovando a crítica ao governo, cada um com seu próprio traço, marcando posição contra a abusiva tentativa de censura. Esse tipo de posicionamento coletivo é outra marca dos nossos tempos, que a pandemia potencializou. As reações viralizam e ganham adesão tão rapidamente quanto a circulação das notícias. Casos como este, envolvendo instituições máximas da esfera federal, acabam ganhando o mundo e se tornam notícia nos mais importantes jornais do planeta.

---

21 Renato Aroeira é um cartunista nacionalmente reconhecido, com mais de trinta anos de atuação, tendo publicado n'*O Globo* e no jornal *O Dia*, na revista *Isto É*. ambos do Rio de Janeiro. Atualmente tem publicado no site de informações 247.

22 Como mantenho contato com o cartunista pelas redes sociais, tive a oportunidade de conversar com ele e conseguir algumas informações sobre seu trabalho.

A charge continuada é interessante para refletirmos como funcionam os códigos visuais. Ainda que um ou outro tenha tomado alguma liberdade, acrescentando contribuições pessoais à crítica inicial, todos os cartunistas que manifestaram seu apoio mantiveram a ideia central da suástica pintada de preto sobre uma cruz vermelha, como mantivera o fundo branco, sem cenário, e o presidente criminoso saindo de cena e chamando o leitor para invadir outro hospital. Através deste conjunto de signos, eles fazem a referência à charge censurada. Mas cada um emprestou à cena seu próprio traço, compondo um panorama bastante diversificado de linguagens gráficas, boa parte delas, se não todas, produzidas através da pintura digital.

O traço de Aroeira vem de uma tradição, cujas raízes mais remotas podemos encontrar nas pedras litográficas de Agostini, que é a caricatura-retrato, com tratamento realista de luz e sombra, do cabeção em corpo minúsculo, e que é resgatada pela geração da década de 1970, com os argentinos Luís Trimano, Hermenegildo Sábat, seguidas pelos irmãos Chico e Paulo Caruso, entre tantos outros. O gatilho humorístico mais imediato é realçado pelo estranhamento causado pela distorção na proporção dos corpos, do mesmo tamanho das cabeças, mas trabalhadas com esmero tratamento de luz e sombra e, nos casos mais recentes, também no uso de cores, o que aproxima essas figuras distorcidas do desenho acadêmico, da proximidade do realismo figurativo. Os recursos pictóricos da pintura digital passam a permitir ao artista explorar no esmero de sua técnica um contraste ainda maior entre o traço caricatural e a finalização ainda mais próxima do realismo figurativo.

Outro fenômeno típico da era virtual nos convida a refletir sobre a vida, a circulação e o resgate de imagens do passado. No caso específico, da era pré-digital. Já no longínquo ano de 1993, Renato Aroeira publicara n'*O Globo* uma charge que ridicularizava o então deputado Jair Bolsonaro, ainda em seu primeiro mandato como Deputado Federal. Na charge intitulada "A maior besta que já caminhou sobre a face da terra" Aroeira caricaturiza o deputado com o corpo de um réptil pré-histórico, calçando botas em cada uma de suas quatro patas. Uma escolha iconográfica bem adequada para representar aqueles que sustentam valores excessivamente retrógrados, o que nos dá a dimensão do atraso que suas ideias já expressavam há quase três décadas. Ao ser resgatada por algum anônimo, a imagem volta a circular, desta vez nas redes sociais, agora com potencial de alcance de um público muito maior, onde o mundo é o limite.

Curiosamente, Aroeira lhe retira os dois pares de botas, último traço de humanidade que o atual presidente ainda carregava de outros tempos. Um bom símbolo para sugerir que ele regrediu na escala evolutiva. De certo modo, seus discursos de ódio voltados a todos os grupos oprimidos escandalizam mais a ala progressista do Brasil e do mundo atual do que há 30 anos, sinal de que algumas lutas, antes restritas a determinados grupos, vem ganhando maior adesão, configurando-se como uma bandeira em defesa dos oprimidos, de liberdades individuais.

Cartuns pandêmicos e o humor de costumes

Outro alvo do humor foram as novas situações cotidianas provocadas pelas restrições sociais. Durante a pandemia, o designer e ilustrador Marcelo Martinez[23] produziu e divulgou nas redes uma série de cartuns que riam daquilo que se popularizou na expressão "novo normal", lembrando as novas condições impostas pela disseminação do vírus. Denominado como "#dedonateladocelular", a série sobre a pandemia acabou rendendo uma publicação impressa de modestas dimensões (um quadrado de 13,5 cm de lado). *Máscaras, álcool gel e cia* (2020) É um livro de cartuns independente, publicado através das plataformas de financiamento coletivo (recurso que cresceu consideravelmente durante a pandemia). Passo a palavra ao autor, que explica melhor do que ninguém suas motivações no breve texto de apresentação que abre o livro:

> Nos primeiros dias de quarentena resolvi rabiscar em um aplicativo gratuito esquecido em meu celular. Poucas ferramentas, dois míseros *layers* e um espaço de seis por doze centímetros para desenhar com o dedo indicador. Pois é, eu estava entediado. Mas, quando me dei conta, já estava postando um desenho por dia sobre a pandemia. Eram coisas muito simples, apenas exercícios para pegar o jeito. Desenhar nesse espacinho é meio difícil, mas letreirar já é sofrimento demais. Então, algumas vezes trapaceei, colando texto digitado no e-mail, em uma regra particular e bastante sem sentido de não sair do celular durante

23 Dono da agência Laboratório Secreto, o designer gráfico, ilustrador e roteirista da TV Globo, Marcelo Martinez já assinou projetos editoriais de grande relevância, premiados em mostras de design e ilustração, além do prêmio Jabuti para capas de livro, em 2012. Martinez também desenhou por mais de dez anos, entre 1990 e 2001, para a edição brasileira da Revista *Mad* e publicou série de livros de grande sucesso voltados para o público infanto-juvenil por grandes editoras do mercado nacional.

> o processo. No final do primeiro mês, já tinha cerca de quarenta desenhos sobre o universo das máscaras, álcool gel e isolamento, vida online, negacionistas e cia. Segui brincando com a técnica de "dedo na tela do celular" ao longo do ano. Aqui, reúno parte desses desenhos – ok, e um ou dois feitos no computador -, mais ou menos na ordem em que foram postados, como um registro desse 2020 maluco. *Descoronguem* antes de ler. Lavem as mãos, usem máscaras e cuidem-se. (p. 3)

A forma despretensiosa e descompromissada como o autor menciona ter dado início ao que ele chama de "exercícios" ou de "brincadeira" parece propícia para refletirmos sobre alguns fenômenos típicos da era virtual, onde as possibilidades de lançar e comercializar produtos de forma independente se expandiram. Elaborados com o dedo indicador sobre a tela do celular, compartilhado em redes sociais e tendo sua impressão financiada pelos leitores (em pagamentos digitais) esta série de cartuns constituem um fenômeno inequívoco da era digital, capaz de dar voz a um número cada vez maior de produções individuais e independentes.

Para introduzir a discussão sobre a *Cultura da convergência*, livro do teórico da comunicação Henry Jenkins, o autor lembra um episódio ocorrido em 2001, quando o estudante secundarista filipino-americano Dino Ignacio, criou no Photoshop uma série de colagens do personagem Beto, do antigo programa de TV Vila Sésamo, interagindo com figuras públicas mundialmente repudiadas. Beto aparecia ao lado do líder terrorista Osama bin Laden, Hitler ou um membro da Ku Klux Klan. Batizando a série de colagens como "Beto é do mal", Ignacio publicou a brincadeira em sua página pessoal na internet. Logo após o atentado de onze de setembro, às torres gêmeas, a montagem do estudante apareceu impressa em cartazes, em uma reportagem da CNN que cobria manifestações antiamericanas no Oriente Médio.

> De seu quarto, Ignácio desencadeou uma controvérsia internacional. Suas imagens cruzaram o mundo, algumas vezes, veiculadas por meios comerciais, outras por meios alternativos. E, no final, inspirou seguidores de sua própria seita. Com sua popularidade crescendo, Ignacio ficou preocupado e finalmente decidiu tirar o site do ar. (...) Bem-vindo à cultura da convergência, onde as velhas e as novas mídias colidem, onde a mídia corporativa e a mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis. (Jenkins, 2008, pp. 26-27)

Por mais que o livro de Jenkins já esteja relativamente defasado, suas reflexões a respeito da circulação de imagens no meio virtual não perderam a validade. Amparado na relação entre três conceitos (convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva) o livro nos ajuda a refletir sobre os fenômenos contemporâneos da comunicação que marcam a era virtual. Para melhor compreender sua questão, podemos recorrer à sua definição sobre convergência:

> Por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca de experiências de entretenimento que desejam. Para Jenkins, a circulação de conteúdos depende fortemente da participação ativa dos consumidores. Para ele, a convergência representa uma transformação cultural, uma vez que os consumidores são constantemente incentivados buscar informações e estabelecer conexões por meio de conteúdos midiáticos dispersos. (p. 27)

As redes sociais ganharam cada vez maior relevância no mercado de comunicação e, com isso, os produtores de conteúdo passam a usufruir de um canal mais direto com seu público, dispensando ou reduzindo drasticamente os intermediários. Um dos cartuns de Martinez ironiza justamente a vertiginosa decadência do jornal impresso, inspirado em uma notícia que informa sobre o crescimento da preferência pelo jornal online durante o isolamento social. Um rosto espantado surge sobre um encarte publicitário aberto que o leitor segura com as duas mãos, reclamando que o "seu encarte do Guanabara" (cadeia de supermercados populares do Brasil) estava cheio de "jornal" e perguntando sobre a oferta do quilo de carrê suíno. Aqui, Martinez faz uma colagem com as ofertas do encarte, deixando uns espaços alternados com breves manchetes: "Fla vence", "Dólar sobe", sugerindo em sua hipérbole humorística que o jornal agora teria invertido a proporção entre informação e publicidade, tornando-se predominantemente publicitário, como se já não houvesse recursos para publicar páginas somente de conteúdo.

Ao longo das mais de setenta páginas, Martinez explora o amplo repertório do contexto pandêmico: um sujeito que se depara com uma *live* de sertanejos dentro da geladeira, um barbeiro que em vez de tesoura segura um lápis para desenhar bigodes e costeletas em cima da máscara do cliente, um casal

que se beija sobre a máscara, uma senhora que exige que o assaltante ponha a máscara antes de lhe passar a bolsa, um sujeito que sai no dia das bruxas fantasiado de calendário de 2020, assustando um outro fantasiado de fantasma. São chistes ágeis, que se apoiam na força expressiva e humorística do traço caricatural em que são narradas. Seu traço é totalmente coerente com seu humor, igualmente ágil e despretensioso. Em poucas falas, a narrativa é sucinta e satiriza, através do exagero e do absurdo, um chiste que muitas vezes é estritamente visual, como o sujeito que passeia com um cachorro, em que ambos estão com máscara, e da mesma estampa.

Pela síntese gráfica que encontra raízes em Guevara e Nássara, o traço expressivo, limpo e econômico de Martinez, tem linha espessa e decidida. Com um traço menos rígido e mais espontâneo, me parece uma expressão contemporânea da tradição modernista da caricatura brasileira. Nas grandes cabeças retangulares, olhos esbugalhados de formatos variados dominam rosto, narizes finos e cumpridos, já característicos de uma tradição caricatural, remetem ainda a um recurso recorrente entre personagens de desenhos animados, como os dos estúdios Hanna Barbera, por exemplo, ícones de uma cultura pop que compõe o universo de referências do cartunista. Os recursos cromáticos também são muito bem explorados, trabalhando os contrastes de modo a realçar os personagens, em cores mais vivas que os cenários, algumas vezes monocromáticos, outras definidos somente por traços sobre fundos monocromáticos mais claros ou mais escuros. A variação de matizes nos cenários e até no traço de contorno (azul, violeta, sépia, além do preto) também oferece uma dinâmica interessante no conjunto e aumenta a luminosidade e o interesse para as figuras centrais.

Outro fator marcante no humor de Martinez são as mais diversas referências satíricas aos personagens da *cultura pop*, passando pelos diversos embaraços provocados pela pandemia. Em um deles, a princesa Leia, da série *Guerra nas Estrelas*, confunde o capitão Han Solo, após longo período de isolamento sem cortar o cabelo ou fazer a barba, com o peludo Chewbacca. Em outra, vemos o Batman atrapalhado com as orelhas do morcego, ao tentar colocar a máscara de prevenção sobre sua máscara de herói. Uma outra mostra o personagem Jason, de *Sexta-Feira 13*, da série de filmes de terror icônica dos anos 1980, estatelado diante da ousadia de uma vítima, que estende uma máscara de prevenção, advertindo o personagem para que mantenha distância, por sua máscara ser inadequada. Com o Pinóquio, que vê seu nariz aumentar sob a máscara, ao replicar uma famosa frase de um discurso presidencial, "É só

uma gripezinha", o cartum acaba ganhando também uma conotação política e acaba oscilando na fronteira entre charge e cartum.

O triste retrato do isolamento

O que reduziu drasticamente foi o nosso tempo de deslocamento na cidade, nosso tempo nas ruas. Teria sobrado mais tempo para o trabalho, se esse confinamento forçado e as ameaças que literalmente rondavam os ares, além da perda irreparável de amigos e familiares, não tivesse a pandemia nos trazido também uma boa dose de angústia, medo e depressão. Nosso cotidiano se tornou forçosamente claustrofóbico, reduzidos ao tamanho de nossas residências. Os mais idosos, que pertenciam ao grupo de risco, com maiores chances de virem a óbito, ou ainda, de sofrerem os sintomas mais agressivos da doença, foram condenados a um distanciamento maior de familiares, ficando meses sem poder ver e abraçar filhos e netos, agravando quadros de melancolia e depressão.

Durante a pandemia, o ilustrador Gilberto Lefevre[24] desenvolveu uma série de ilustrações que mostravam o novo cotidiano dos idosos durante este período complexo de isolamento social. Ao reunir algumas delas em um vídeo que publicou em sua conta no Instagram (@lefevregilberto), ele comenta que o período de reclusão forçado pela pandemia permitiu que ele mergulhasse em suas experimentações autorais, através da pintura digital. Na maior parte de seus trabalhos predomina um ambiente residencial, com pouca luz, o que aumenta a carga dramática das cenas. Também são raras as exceções em que ele não reproduz o cotidiano solitário de casais de idosos.

Numa delas mostra, por exemplo, a visão do lado de fora da janela de um ônibus lotado, com pessoas usando as máscaras de proteção, mas sem poder evitar a aglomeração. Uma crítica à insana lógica capitalista que prevaleceu no país, de que a economia não podia parar, forçando os trabalhadores a se arriscar nos transportes públicos lotados. Não é de se espantar que diversas pesquisas, em momentos e periódicos distintos apontem sempre para o mesmo fenômeno: a Covid-19 foi muito mais letal entre os integrantes das classes so-

24 Lefreve é artista plástico e ilustrador do ramo editorial, com trabalhos publicados nos jornais *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo*, nas revistas *Veja* e *Isto é* No ramo de publicidade, elaborou *story board* para filmes e séries como Carcereiros, exibida na Rede Globo, além de comerciais de grandes marcas como Havaianas, Claro, Honda, Samsung, O Boticário e Natura.

ciais mais desfavorecidas (Assis y Morero, 2020; Magenta, 2020; Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, 2020). Outras mostram o ambiente escuro e mórbido de um hospital, enfermos entubados, médicos andando atordoados entre leitos espalhados por um corredor, outros desolados diante de um paciente que acaba de perder. Triste retrato cotidiano do país, ao longo desses últimos 18 meses.

Mas a maior parte delas constituem um rico conjunto de ilustrações que retratam a situação delicada dos idosos que, de um dia para o outro, passaram a ter que mudar drasticamente seus hábitos e foram forçados a perder o contato com a família. Na maioria delas, o artista explora um ambiente de pouquíssima luz, cômodos apertados em apartamentos de classe média ou em barracos na favela. A melancolia e a solidão dos personagens, em ambientes vazios e escuros, por vezes nos trazem à memória a temática de Edward Hooper, durante a depressão americana. Hopper, no entanto, explora também os espaços públicos e abertos.

A série pandêmica de Lefreve, por sua vez, prefere provocar no espectador a sensação de claustrofobia a que o isolamento social nos forçou. É o registro da emocionalidade coletiva que assolou a humanidade em quase dois anos, até aqui. No mais, temos um bom apanhado de situações caseiras corriqueiras que em seu conjunto, carregam forte representatividade dos tempos de pandemia. O ilustrador nos convida a observar a intimidade dos lares de diferentes casais de idosos: na porta de casa, ela coloca a máscara nele, ou corta o seu cabelo, situação cotidiana enquanto as barbearias eram evitadas. Ou então, estão ambos assistindo televisão, refestelados e abraçados no sofá. Os abraços, aliás, ganham um valor tão essencial neste período de isolamento que parecem ser um tema à parte, a compensar toda necessidade emocional da aproximação, do afeto e do toque que se tornaram proibitivos entre pessoas que não fossem as que morassem sob o mesmo teto.

Trata-se de um registro poético do cotidiano, do banal como um retrato social, cultural de um momento, um vestígio de história. No conhecido ensaio de Charles Baudelaire (2010) "O pintor da vida moderna", publicado no célebre *Le Figaro* em 1863, o poeta proclama deliberadamente os novos rumos para aquilo que se poderia chamar de arte moderna. É a cultura urbana das ruas que, para Baudelaire, exprime a modernidade. É a grande cidade, o palco e o cenário da arte moderna, sua velocidade, seu crescimento vertical, suas mul-

tidões. É a ilustração publicada na imprensa periódica que ele exalta, não os quadros expostos nos salões de arte.

Desse modo, Baudelaire advoga pela agilidade do traço como uma expressão estética peculiar à modernidade e ao ritmo acelerado dos grandes centros urbanos. O artista deveria estar apto a captar poeticamente o movimento frenético da vida moderna. Enaltece a agilidade do traço como um novo valor a ser exaltado e, desse modo, ao expor sua admiração aos artistas da imprensa, o poeta francês antecipa em seu ensaio, uma ordem estética que iria se pronunciar, ao longo das décadas seguintes, na Europa e no resto do mundo, nas artes impressas e plásticas.

Na graphic novel *NY, A Grande Cidade* (2009), do cartunista americano Will Eisner, o que prevalece é justamente este olhar poético para o movimento da vida moderna, que Baudelaire exaltou cem anos antes. São muitas as narrativas breves em que o célebre quadrinista nova-iorquino reproduz as inúmeras situações corriqueiras da vida urbana, chamando atenção e compartilhando observações pessoais através apenas da imagem. Nas ilustrações da série pandêmica de Lefreve o que prevalece é justamente a ausência da rua, e a agonia que essa situação transmite, mas capta também a seu modo, toda a poética desta nova realidade aterrorizante e carregada de incertezas. Janelas e minúsculas varandas se tornam, de repente, a única abertura possível para o mundo, disponível para qualquer momento. As expressões são quase sempre tristes, diante da janela, como detentos em sua cela. A varanda também se torna palco de descarga de emoções, como nos já tradicionais panelaços de protesto contra a política genocida do governo federal. E de alegria e esperança, quando Lefevre nos mostra um senhor tocando violino, oferecendo um recital à vizinhança.

Ao mesmo tempo, ele não deixa de mostrar o quanto as outras emoções provocadas pela pandemia são ainda piores: o medo e a dor. O medo do contágio e da morte. Além do cotidiano dos lares daqueles que não haviam sido infectados, Lefevre também mostra a solidão da viúva de frente para o túmulo de seu companheiro, e a angústia daqueles que aguardam, sentados nos incômodos bancos na sala de espera dos hospitais, as notícias de parentes internados.

Transmitir tristeza, dor, medo e angústia ao espectador não é tarefa fácil. Exige do artista, para além do alto domínio técnico, de anatomia, do movimento espontâneo das figuras humanas, de luzes, sobras e cores, uma expressão

própria capaz de impactar o espectador, de reter seu olhar diante de cada imagem. A experiência de Lefreve como *storyboarder* certamente contribuiu para a escolha dos enquadramentos mais dramáticos e expressivos, da iluminação e da paleta de cores que esta luz determina. Nos ambientes pouco iluminados, por exemplo, surge a oportunidade de carregar nas sombras, muitas vezes escondendo os olhos ou o rosto, evidenciando assim, a carga dramática que o tema provoca. Na série de abraços, o enquadramento fechado em cima dos personagens envolvidos, aumenta a sensação de claustrofobia e faz ampliar e valorizar a expressão facial ou corporal das figuras.

A ilustração para o presente ensaio: Sobre escolhas técnicas e iconográficas

O livro *A imagem sobrevivente* (2013), obra de fôlego de Georges Didi-Huberman, defende a interpretação de Aby Warburg, na proposta de uma leitura da história da arte que apontava sobrevivências e retornos das formas e as impurezas do tempo. Em 1904, após ser reprovado, "mais uma vez", em concurso para professor na cidade alemã de Bonn, Warburg toma a decisão de desistir definitivamente de qualquer cargo público e seguir como pesquisador independente, "um pesquisador cujo próprio projeto, a 'ciência sem nome', não podia satisfazer-se com fechamentos disciplinares e outros arranjos acadêmicos" (p. 33). A proposta de Warburg, advogada por Didi-Huberman, é um constante deslocamento: no olhar, no pensamento, nos campos disciplinares, nas delimitações históricas e geográficas, "desenclausurar a imagem e o tempo que ela carrega" (p. 34).

> Warburg. creio, sentia-se insatisfeito com a territorialização do saber sobre as imagens porque tinha certeza de duas coisas, pelo menos. Primeiro, não ficamos diante da imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas —autor, data, técnica, iconografia etc.— não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. (p. 33)

Warburg propõe abrir a história da arte à antropologia para que fossem reconhecidos novos objetos e para romper as fronteiras de seu tempo. Antes de passarmos às reflexões a respeito das imagens produzidas por mim sobre a pandemia, preciso advertir, no entanto, que o conceito de "sobrevivência", defendido por Didi-Huberman, foi elaborado por Warburg no contexto histórico mais preciso do renascimento italiano, flamengo e alemão. Mas o que me

interessa aqui, é o pressuposto da "sobrevivência", que torna o tempo anacrônico, ao desorientar a periodização.

> (...) impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas; assim, a astrologia do tipo indiano —a mais remota que existe— encontrou um valor de uso na Itália do século XV depois de ter sido suplantada e tornada obsoleta pelas astrologias grega, árabe, medieval. Esse único exemplo, longamente desenvolvido por Warburg, mostra como a sobrevivência desnorteia a história como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro! (p. 69)

Ciente de que a noção de sobrevivência tem em vista um olhar que rompe com periodizações que atravessam séculos, me permito partir desta provocação para refletir sobre imagens contemporâneas. Se de algum modo, eu aponto incidências que podem ser percebidas, seja pela forma, seja pelas escolhas iconográficas, como retornos ou sobrevivências, é porque percebo nessas imagens elementos constitutivos que me remetem ao passado, que dialogam com linguagens artísticas de outras culturas. Ao longo deste ensaio, encontrei relações de todas as imagens selecionadas com propostas formais ou iconográficas de outros tempos. Antes que contestem o uso que faço dos conceitos de Warburg para observar uma série de imagens muito distantes do que ele toma por estudo, convém lembrar que as transformações sociais, tecnológicas e culturais, vão ganhando ritmos cada vez mais acelerados, à medida que o tempo passa.

De algum modo, a tradição de uma certa proximidade com um realismo figurativo caricatural, com o tratamento de luz e sombra dos retratos, e do cabeção pesando sobre um corpinho, podemos encontrar nas pedras litográficas de Agostini ou Bordalo Pinheiro, nas charges políticas do último quartel do século XIX, como também na pintura digital de Renato Aroeira, em trabalhos da mesma natureza para o jornal virtual de 2021. Do mesmo modo, podemos pensar na reprodução de sua ideia, em releituras de outros artistas, quando do ato coletivo contra a censura. A censura arbitrária, acaba conferindo à obra, uma outra relevância histórica, que talvez venha a prolongar sua memória, e a possibilidade de ser resgatada no futuro, de tempos em tempos.

O próprio autor faz uma releitura de outro trabalho produzido por ele, quase três décadas antes, atribuindo à imagem, nova camada de significados. Do mesmo modo, podemos perceber no traço expressivo de Martinez algo

que prevalece da composição geométrica a partir do modernismo caricatural de Guevara e Nássara. No entanto, seus bonecos são atualizados ao tempo presente, na paleta cromática, na experimentação gráfica digital e na interferência de texturas. Em seus cartuns, ele também resgata personagens que têm origens na indústria da cultura de massa, produzidos há mais de meio século. A expressão do ilustrador Gilberto Lefevre, em sua perspectiva melancólica sobre a pandemia, me trouxe à lembrança a poética urbana de Will Eisner, sobretudo nas cenas do cotidiano, na ideia do paradoxo da sensação de solidão na grande cidade. A diferença é que agora a solidão é forçada por uma pandemia que exige um distanciamento social. São cenas cotidianas e altamente representativas, que lega à posteridade uma iconografia pandêmica.

E foi mesmo na escolha iconográfica e na abordagem de Lefevre que busquei a inspiração mais evidente para as ilustrações que propus produzir para este ensaio. Entre as obras dos três cartunistas que analiso aqui, é com a série de ilustrações do *storyboarder* paulistano que percebo uma identificação maior. Em primeiro lugar, porque apesar de pesquisar imagens de humor, não me dedico à linguagem humorística na produção do meu trabalho prático, e este pressuposto, já me afasta dos outros dois. No entanto, sendo foco de meus estudos acadêmicos, o desenho de humor não poderia deixar de estar representado.

O único caminho viável que encontrei foi oferecer ao leitor a minha perspectiva sobre a experiência pandêmica. Quis representar em narrativa gráfica sem textos, meus diversos momentos cotidianos deste isolamento e a minha completa imersão em imagens. Resolvi, então, mostrar em três páginas, diferentes momentos e emoções experimentadas no período pandêmico. À guisa de introdução, comecei com representações características e inequívocas deste período de trevas. Representa a politização da pandemia, o negacionismo ideológico, a angústia, a tristeza e a raiva de pressentir que a ignorância faria a pandemia afetar mais profundamente o país.

Pensar estas imagens me levou a refletir sobre os códigos visuais mais imediatos da pandemia. No Brasil e em vários países do ocidente, é provável que a máscara seja lembrada por nove entre dez leitores. No Japão, onde o uso de máscaras para não disseminar doenças já era hábito desde epidemias mais antigas, este número seria certamente menor. Por aqui, onde um governo negacionista conseguiu transformar o uso de máscaras em uma polêmica estúpida, ela chegou a simbolizar posicionamento político.

Seguindo esta linha de raciocínio, experimentei fazer uma releitura de um sketch que eu tinha feito alguns anos atrás, sentado em um botequim no bairro da Tijuca, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, onde eu morava no início do período de isolamento. O desenho original foi feito no último dia do ano de 2017, mas decidi fazer uma nova versão do desenho, para representar o início da pandemia, acrescentando máscaras no rosto dos personagens que apareciam na cena. As máscaras trouxeram outro significado à imagem. Antes, uma cena do cotidiano urbano da cidade, agora um retrato dos tempos pandêmicos. Mantive dois personagens sem máscaras, para representar o negacionismo daqueles que elegeram este presidente genocida.

Em seguida, me desenhei num momento que se tornou repetitivo, quando o sangue fervia e eu explodia na frente da TV, ao ouvir os absurdos inacreditavelmente proferidos pelo presidente da república: "E daí?"; "Não sou coveiro" talvez tenha sido uma das afirmações mais estarrecedoras, quando no início da pandemia, o país rapidamente ultrapassou a marca de 2500 mortes. Não quis amenizar em nada a minha explosão de raiva: a expressão de fúria e a boca escancarada, xingando o presidente aos berros, como se quisesse que ele me escutasse em Brasília, e mostrando o dedo do meio com as duas mãos. Por sinal, o mesmo gesto obsceno que fez o ministro da saúde para manifestantes brasileiros em Nova York, mas o descontrole do ministro, porém, é imperdoável em se tratando de uma figura pública, em viagem oficial à Assembleia da ONU, reagindo a uma manifestação popular, legítima e igualmente pública.

Na segunda página, represento momentos significativos da minha pesquisa, observando na tela do computador, simultaneamente, imagens de cada uma das séries de ilustrações que analisei aqui. Acima e abaixo do quadro em que apareço pesquisando na internet, usei imagens que selecionei para analisar na minha tese.

Na página final, dois momentos de lazer bastante representativos, alternativas possíveis durante a pandemia. Diversões caseiras se tornaram ainda mais valiosas durante o isolamento social. No quadro superior, eu desenho minha esposa lendo uma revista no sofá. O desenho que aparece aqui é exatamente um dos que fiz na época. Abaixo, uma *live* de um show intimista de Caetano Veloso, projetada na parede da sala. Minha esposa havia comprado um pequeno projetor que se ligava à TV ou ao laptop e assim reproduzia suas imagens. Encerrar a série com um show do Caetano é uma forma de renovar

a esperança em dias melhores, literalmente "projetando" o que o Brasil tem de melhor: sua música e sua cultura.

Nessas três páginas, fiz uma mistura de desenhos já feitos, com outros que fiz especialmente para este ensaio. Misturo também ilustrações feitas à mão, com ilustração digital, e colagem de fotos, nas telas da televisão e do computador. A intenção era justamente mostrar a inquietação de um profissional das artes visuais, imerso em imagens. Não são escolhas aleatórias. Quando adicionei a minha mão sobre o desenho que fiz da minha esposa no sofá, por exemplo, eu uso um tratamento diferente do que usei no desenho que eu fiz dela e desse modo eu comunico ao leitor que no meu jogo de representação, o desenho que fiz há meses está sendo desenhado por esta mão que, na verdade, introduzi posteriormente. Abaixo mostro um desenho também colorido à lápis sobre papel tonalizado. É uma página só com desenhos à mão, justamente a que dedico aos meus momentos de lazer durante a pandemia, lembrando que desenho para o ilustrador pode ser trabalho e prazer. Às vezes, ao mesmo tempo.

De algum modo, essa miscelânia representa a variedade de técnicas que andei experimentando neste período. Optei por uma sequência de imagens que acabam sugerindo uma narrativa, já que minhas experiências práticas nas artes visuais geralmente incluem as narrativas gráficas. Quis oferecer ao leitor a minha experiência pessoal, de cidadão brasileiro, ilustrador, pesquisador e professor da área de artes visuais, que vem sobrevivendo à pandemia mais mortal em um século, e a um governo de extrema-direita criminoso, negacionista e genocida, responsável por, até aqui, mais de 600 mil mortes. Mas encerro renovando meus votos e crenças num futuro muito melhor, livre de pandemias e governos genocidas. Esperança que só é possível com a arte e a cultura, as maiores riquezas do Brasil, que precisam ser eternamente reverenciadas.

Referências

Aroeira, R. (2020, junho 14). *Crime continuado*. Brasil 247. https://www.brasil247.com/charges/crime-continuado

Assis, J. & Morero, C. (2020, junho 16). *Estudo mostra que 66% de mortos por Covid-19 na Grande SP ganhavam menos de 3 salários mínimos*. Globo. https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/06/16/estudo-mostra-que-66percent-de-mortos-por-covid-19-na-grande-sp-ganhavam-menos-de-3-salarios-minimos.ghtml

Baudelaire, C. (2010). *O pintor da vida moderna.* Autêntica.

Bergson, H. (1987). *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (2ª ed.). Guanabara.

Burke, P. (2017). *Testemunha ocular. O uso de imagens como evidência histórica*. UNESP.

Correa, P. (1999). *Caricaturistas brasileiros (1836-1999)*. Editora Sextante.

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto.

Eisner, W. (2009). *NY-A vida na grande cidade*. Quadrinhos na CIA.

Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca. (2020, maio 12). *Em vez da idade, classe social passa a definir quem morre de covid no país*. http://informe.ensp.fiocruz.br/noticias/48894

Lefevregilberto. (s.f.). *Publicaciones* [Página]. Instagram. https://www.instagram.com/lefevregilberto/

Magenta, M. (2020, outubro 13). *Coronavírus: como desigualdade entre ricos e pobres ajuda a explicar alta de casos de covid-19 em Manaus*. BBC News Brasil. https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54472139

Martinez, M. (2020). *Máscaras, álcool gel e cia.* Laboratório Secreto. https://revistailustrar.com.br/wp-content/uploads/2020/12/mascaras_alcoolgel_ecia.pdf

Moreira, A. & Pinheiro, L. (2020, março 11). *OMS declara pandemia de coronavírus*. Globo. https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/03/11/oms-declara-pandemia-de-coronavirus.ghtml

Mota, E. (2020, março 23). *Brasil não pode parar por 5 ou 7 mil mortes*. Congresso em Foco. https://congressoemfoco.uol.com.br/economia/brasil-nao-pode-parar-por-cinco-ou-sete-mil-mortes-diz-dono-do-madero/

Pessoa, F. (2021). *Representações do povo na Careta e n'O Malho: identidade nacional na Primeira República (1902-1929)* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].

Schueler, P. (2021, julho 28). *O que é uma pandemia*. Fiocruz. https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/noticias/1763-o-que-e-uma-pandemia

Sodré, N. (1966). *A história da imprensa no Brasil*. Civilização Brasileira.

Sodré Teixeira, L. (2005). *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Edições Casa Rui Barbosa.

Velloso, M. (1996). *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Editora Fundação Getúlio Vargas.

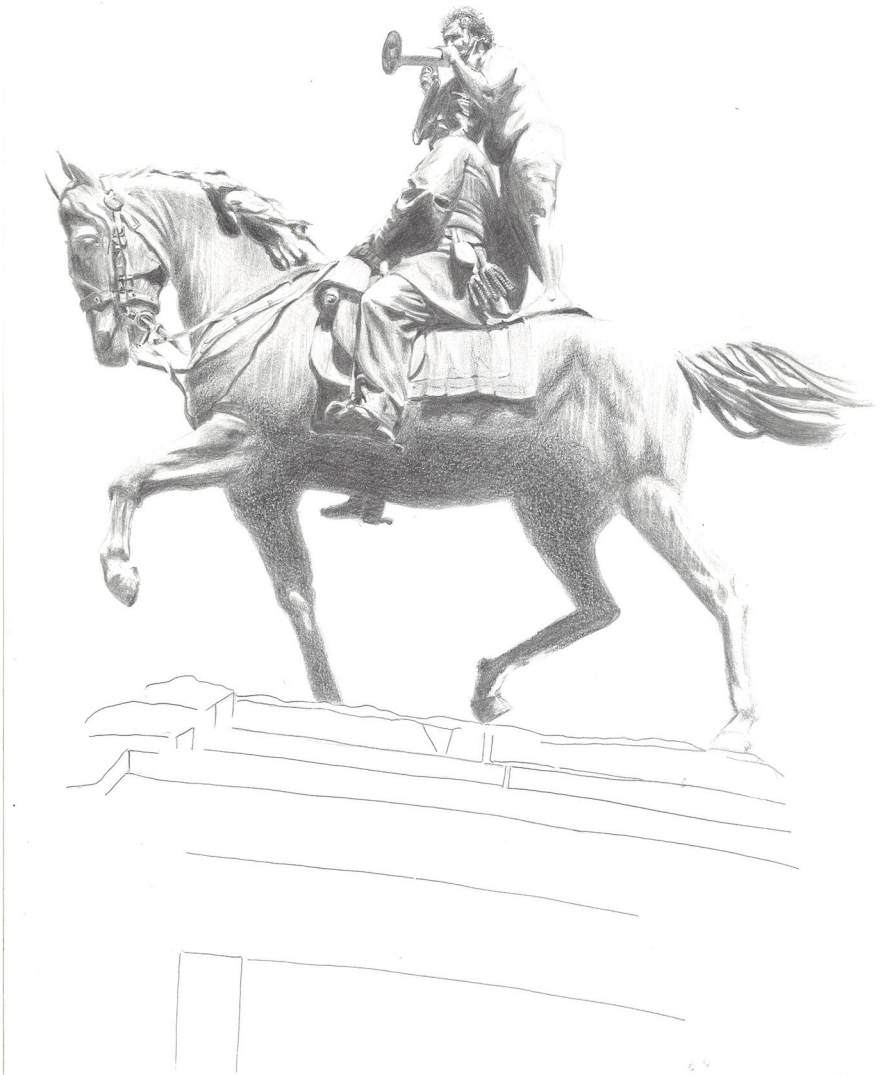

Figura 20. Brasil, J. (2021). Atentado ao pudor [Dibujo]. Archivo personal de la artista

El uso político de una imagen patética en la pandemia Covid-19 en Brasil

O uso político de uma imagem patética na pandemia

Julie Brasil[25]

Resumen
El objetivo de este capítulo es mostrar la posibilidad del uso político de una imagen y hacer una relación anacrónica entre diferentes tiempos a través de un cristal de memoria histórica que lleva algo del pasado y que, al ser estimulada en el presente, se revela como una parte espectral de la Historia. Aquí reviso y analizo una imagen que estalló durante la pandemia de la Covid-19 en Brasil, a través de la visión multidisciplinar propuesta por el historiador del arte y antropólogo alemán Aby Warburg a finales del siglo XIX. Aplico la herramienta conceptual pathosformel a fórmula patética; un gesto, contenido o expresión visualmente cargado de turbulencia emocional inscrita en nosotros a medida que nos inculcan la tradición clásica y que se repite en las imágenes. Empleo el dispositivo mnemotécnico para la comprensión de la representación seleccionada. Con este método verifico las posibles resonancias en las esferas políticas, económicas, religiosas, sociales y culturales actuales; así como el potencial estético y epistemológico, considerando la aproximación de elementos

25 Artista visual y profesora de dibujo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). Trabaja como profesora invitada en el programa de postgrado de la línea de imagen y cultura para la disciplina de imagen y colonialismo en la misma institución. Licenciada en pintura, magister en lenguajes visuales y doctora en imagen y cultura por la UFRJ.

en tensión evocados por la imagen superviviente, tratándola como posibilidades extendidas y no como totalidades encapsuladas en el tiempo y el espacio.

Palabras clave: fórmula patética; pandemia; imagen superviviente; memoria; política.

Resumo
O objetivo deste artigo é mostrar a possibilidade de uso político de uma imagem e fazer uma relação anacrônica entre tempos distintos através de um cristal de memória histórica que carrega do passado algo e que quando é estimulado no presente, se revela parte espectral da História. Revisito e analiso aqui uma imagem que eclodiu durante a pandemia no Brasil, por meio da visada multidisciplinar proposta pelo historiador da arte e antropólogo alemão Aby Warburg no final do século XIX. Aplico a ferramenta conceitual *pathosformel* ou *fórmula patética* – gesto, conteúdo ou expressão visualmente carregados de turbulência emocional inscrita em nós à medida que somos inculcados com a tradição clássica e que se repete nas imagens. Emprego o dispositivo mnemotécnico para compreensão da representação selecionada e com esse método verifico possíveis ressonâncias no âmbito político, econômico, religioso, social e cultural atual, bem como o potencial teórico e epistemológico, considerando a aproximação de elementos em tensão evocados pela imagem sobrevivente, tratando-a como possibilidades alargadas e não como totalidades encapsuladas no tempo e no espaço.

Palavras-chave: fórmula patética; pandemia; imagem sobrevivente; memória; política.

Introducción

El universo de las imágenes aporta una amplia superposición de elementos que, al estar en constante articulación, representan un sinfín de posibilidades con un sentido abierto y cuyos significados esperan ser revisados. A través del cruce multidisciplinar, Aby Warburg constituyó un trabajo que proponía dar cuenta de la *bildwissenschaft* —la ciencia de las imágenes— como una arqueología para construir una opción de interpretaciones con validez en el mundo contemporáneo más allá de la Historia del Arte. Consideraba que los gestos expresivos pueden reaparecer transmutados en diversos tiempos históricos.

El método se centra en la representación de los movimientos, las expresiones faciales y los gestos, incluyendo varias disciplinas sociales que consideran

los afectos y las pulsiones de deseo. El objetivo es descubrir el poder epistemológico de una imagen autónoma —que puede ser una pintura, una obra erudita, una fotografía o un cartel publicitario de la cultura popular— cuyo origen o significante no es relevante, sino su significado, su transmisión y recepción a lo largo del tiempo, debido a las variaciones semánticas.

Al no jerarquizar las imágenes, la ecualización de Warburg rastrea la presencia y reutilización de modelos de la antigüedad, haciendo una interpretación sobre las estructuras de transmigración a través de los tiempos.

El poder comunicativo del arte renacentista, por ejemplo, se percibe a través del uso de figuras tomadas de sarcófagos romanos, inscripciones e imágenes acuñadas en monedas. Masaccio fue uno de los artistas del siglo XV que aisló este tipo de imágenes y puso el acento en la representación de gestos característicos, como en la obra *Adán y Eva expulsados del Paraíso*, una revolución por elementos inusuales en la pintura de la época: el carácter realista de los cuerpos desnudos identificados en el espacio terrenal, los pies plantados en el suelo, la representación de figuras en movimiento en la alegoría de la pareja que representa el viaje de la humanidad. Los cuerpos curvados con gestos inconexos, Eva con las manos cubriendo su vergüenza y la boca abierta en expresión de dolor y lamento contenido. Por su parte, cubriendo su rostro, Adán llora en silencio.

Figura 21. Expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal (Masaccio, 1425-1428)

Fórmula patética e imagen superviviente

Warburg considera que la imaginación y la memoria son elementos esenciales y transformadores en el estudio de la imagen; instrumentos psicofisiológicos fundamentales para comprender la tensión de las formas. Aplica el concepto pathosformel o fórmula patética al análisis del gesto y del movimiento con sus particularidades e incoherencias.

El pathosformel no ofrece una fórmula para promover las conexiones visuales entre las imágenes, sino que apela a la imaginación para encontrar dichas conexiones. Alude a los contornos de expresión corporal del arte de la tradición, de los medios de comunicación y de la cultura popular con alto contenido expresivo de los sentimientos y pasiones humanas. Son considerados símbolos culturales que se perpetúan en la memoria visual colectiva como índices en la trayectoria de la humanidad. Se trata de las cargas emocionales que se convierten en formas expresivas originales y que, acumuladas a lo largo del tiempo, pueden restablecerse cuando se restauran gestos y formas similares a través de una imagen superviviente: un fenómeno denominado así por el filósofo francés Georges Didi-Huberman (2013).

La palabra memoria proviene del griego, que se refiere a la acción de recordar, lo que queda sumergido en el espíritu, y puede percibirse como un factor que integra la voluntad de inmortalización. El concepto de memoria colectiva desarrollado por el sociólogo francés Maurice Halbwachs (2004) sostiene que la memoria es un hecho eminentemente social, que depende de la relación de los individuos con el nivel socioeconómico, la familia, la iglesia y otras instituciones. Afirma que, en general, recordar no es revivir, sino reconstruir, repensar las experiencias del pasado a través de imágenes e ideas actualizadas. La memoria personal está vinculada a la memoria de grupo, y esta a la tradición, traducido en la memoria colectiva de cada sociedad. Lo que recordamos y creemos que es subjetivo está determinado socialmente.

Con el pathosformel, la Historia del Arte accede a la dimensión antropológica del síntoma; descifrado por Warburg como un movimiento interno de los cuerpos, que le lleva a detectar la quimera de una agitación pasional y su exteriorización en la memoria de los tiempos. La búsqueda de pathosformel es la manifestación visible de estados psíquicos fosilizados en las imágenes, suponiendo una noción de temporalidad —*pathos,* los haces de instantes y duraciones, y *formel,* la permanencia—, cuyo nachleben o supervivencia presupone

una memoria inconsciente. La supervivencia de las imágenes en el tiempo cita las manifestaciones universales de las pasiones humanas en el arte.

La imagen superviviente, aliada a los poderes e interacciones del entorno social y psíquico de un espectador, restablece las cargas emocionales simbólicas y las formas expresivas acumuladas a lo largo del tiempo, cuando los mismos gestos y formas se restituyen en nuevas imágenes. Es el conjunto el que las conserva y les devuelve la vida, ya que las imágenes no sobreviven por sí solas.

Warburg reconoce que hay periodos en los que las imágenes exigen coherencia y aproximación formal, en los que se perciben principios que encajan en una fórmula patética presente en diversas manifestaciones artísticas, y que expresan diversas experiencias sociales y culturales. Esta es la razón por la que la memoria, que almacena estímulos visuales replicables, es un elemento central de este texto y fue la motivación que llevó al investigador a recopilar documentos visuales de la expresión humana, para encontrar los sentimientos o perspectivas bajo los que se archivan dichas expresiones, así como para buscar las leyes que agencian su resurgimiento.

Atlas Mnemosyne

Al evocar los principios de Carl Jung de la memoria colectiva arquetípica, Warburg creó el *Atlas Mnemosyne* —un homenaje a la diosa griega de la memoria— una herramienta conceptual para comprender las huellas de la memoria visual y analizar sus interrelaciones. Se trata de un conjunto de imágenes en blanco y negro sobre paneles de madera de 2.0m x 1.5m recubiertos de tela negra, organizadas por temas y palabras clave; señalan constancias y simultaneidades; buscan ecos entre las piezas que proceden de contextos culturales muy diferentes, generando diálogos y aproximaciones improbables. Las reproducciones de las diversas imágenes contaron una Historia del Arte motivada por aproximaciones formales y temáticas de diversas épocas, como alternativa a la narración basada en estilos y periodos históricos.

Después de colocar cuadros, esculturas, grabados, frescos, edificios, monumentos, recortes de periódicos, sellos de correos, monedas con efigies en tableros, Warburg los recolocaba cuando percibía una nueva correlación de ideas. Aplicó la ley de la buena vecindad, resultante de la capacidad que tienen las imágenes de relacionarse entre sí y de despertar nuevas perspectivas y correspondencias heurísticas.

El montaje funciona como un instrumento visual de evocación y transmigración. Desde la Antigüedad los documentos visuales y psicológicos de la expresión humana sugieren varias conexiones dinámicas potentes: el modo en que las expresiones figurativas, los sentimientos proyectados y los puntos de vista conscientes o inconscientes culminan en su almacenamiento dentro de los archivos de la memoria; además de las leyes que rigen su sedimentación, reaparición y reactivación. Así, Warburg desarrolló un método original para pensar no solo en el significado de las imágenes, sino también en la forma en que estas significan.

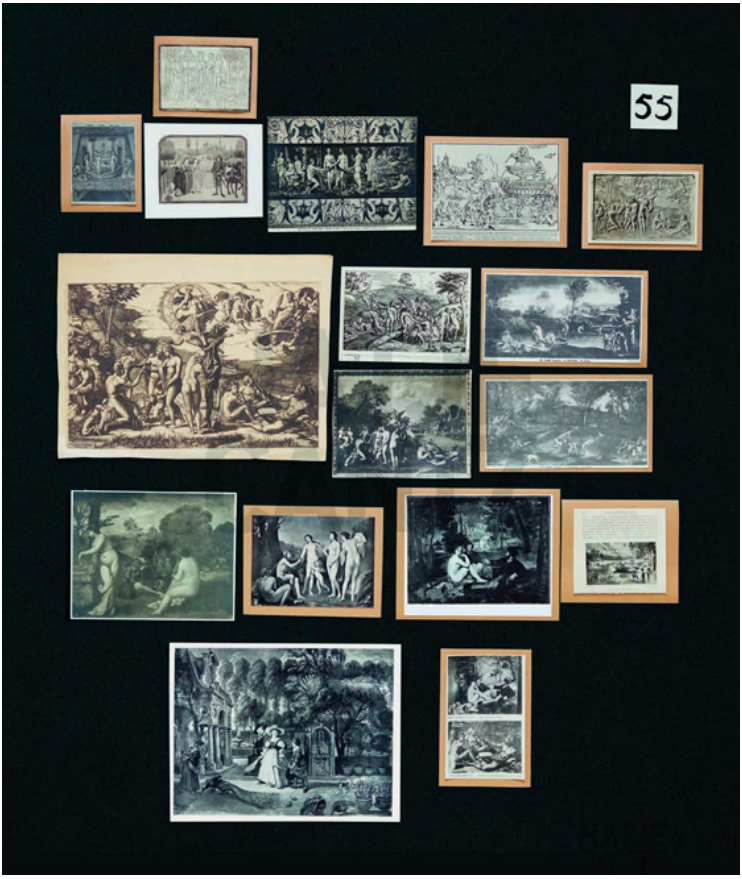

Figura 22. Atlas Mnemosyne (Warburg, 1924)

Por ejemplo, al acceder a la lámina 55 podemos levantar impresiones inteligibles y sensibles del tránsito histórico del mosaico de imágenes y del conjunto, como en un diario leemos las frases, los espacios en blanco y las pausas. En la superficie, reproducciones en blanco y negro extraídas de archivos y sacadas a la luz, Warburg recuerda danzas, grupos de personas, mujeres con ojos desafiantes que miran fijamente al observador, hombres con el brazo y la mano extendidos en un gesto de ofrecimiento de frutas y paisajes llenos de historias dormidas y supervivencias que cuestionan la actualidad. Las imágenes-fotos duplicadas son espectros que dialogan entre sí y con nosotros; además, se mueven según las combinaciones que hacemos.

Entre las imágenes se encuentra el cuadro *Le déjeuner sur l'herbe*, de Édouard Manet, de 1863, e imágenes de la antigüedad, como el grabado *El juicio de Paris*, de Rafaello Sanzio y Marcantonio Raimondi, de c. 1517 en la que hay una circulación de material de imágenes en la que, según Warburg, el *plein air* sustituye al Olimpo. Aunque la imagen de Rafaello es la más grande y proporciona el hilo conductor de este tablero, Warburg no jerarquiza las imágenes. En la mesa de montaje tenemos diferentes tamaños y épocas históricas de los grabados, pinturas, ilustraciones y relieves que unen el renacimiento florentino con los acontecimientos de finales del siglo XIX, llevándonos a viajes temporales y espaciales tanto en las imágenes como en los intersticios de la Historia del Arte y de la humanidad. Las imágenes son gestos, acciones y recuerdos, reminiscencias de la narrativa que nos precede, huellas de la aventura del hombre.

El arreglo quiere conferir las preocupaciones del destino desde la Antigüedad hasta el presente. Procura buscar la causa de la fuerza sobreviviente de un trazo, de la expresión del gesto y encontrar el camino que el arte ha tomado para llegar a la expresión de la libertad del *Almuerzo sobre la hierba* (1863) de Manet y la oposición a las doctrinas del academicismo del pasado.

No se puede borrar la vida palpitante de las imágenes actuales en medio de la avalancha de imágenes que entierra y silencia a la humanidad. Debemos revivir las imágenes que habitan en el ser humano y reintroducir su valor de uso para dar sentido a su circulación en el mundo. En las antiguas representaciones de personas y gestos rituales —citadas por Manet, al referirse a la belleza profana— está el hechizo de los dioses bajo el sol y como afirma Warburg: "En las desviaciones aparentemente insignificantes en el juego de

gestos y rostros, surge entonces una transformación energética de la humanidad representada" (Fleckner, 2020, p. 312).

Engramas y dinamogramas

La historia con imágenes cumple la función de los *engramas* —huellas impresas en la psique tras un fuerte estímulo—, una especie de arquetipos reproducidos en el tiempo, que al reactivarse se transforman en *dinamogramas*, cuya acción revitalizadora pasa por los sentidos, manteniendo una distancia adecuada con la razón. Los arquetipos serían reacciones espontáneas a miedos, pasiones, dolores, restos arcaicos que se reflejan en los gestos.

Tal vez se pueda aprender a observar y reconocer los caminos formales que conectan las imágenes a través de movimientos, desplazamientos, connotaciones y tensiones —que conducen a una comprensión particular del mensaje imaginario propuesto por Warburg— y así comprobar cómo las imágenes producen algún conocimiento, cambios comparables a la electricidad. Por lo tanto, según el filósofo Giorgio Agamben (2009), el investigador se refiere a:

> Los símbolos como *dinamogramas* transmitidos a los artistas en estado de máxima tensión, pero no polarizados en cuanto a su carga energética –activa o pasiva, negativa o positiva–, su polarización, al encontrarse con una nueva época y de sus necesidades vitales, puede provocar la inversión completa de su significación. (p. 58)

Al pensar en la historia a través del dispositivo *Atlas Mnemosyne*, las imágenes se toman como arquetipos, y el tablero es una herramienta visual de evocación y transmigración, que conecta las imágenes y las convierte en síntomas equipotentes de una época. Las imágenes colocadas de forma no lineal se presentan tal y como las percibimos en la vida cotidiana, de forma desordenada y como aglomerados de estímulos visuales a los que accedemos por diversos campos de conocimiento y a través de diferentes perspectivas. Cada síntesis visual traduce los recuerdos de la experiencia humana a través de una investigación transdisciplinaria y transcultural de las imágenes, a partir de las cuales hacemos asociaciones.

Warburg utilizó las tensiones del *pathos* dionisíaco y el *ethos* apolíneo como base para conectar a los artistas del Renacimiento con el pasado y el presente. Asimismo, exploró la construcción de la expresión en las obras aislando las categorías sociales, religiosas, estéticas o culturales que condicionan la crea-

ción. Observó que varios artistas del siglo XV no representaban los cuerpos en desplazamiento en el espacio, sino en poses estáticas de visibilidad duradera.

Warburg asocia el movimiento a la entrada del sujeto en la imagen, abandona la contemplación serena y acoge la *fórmula patética*. Esta no es otra cosa que intervenir activamente en el proceso de comprensión e interpretación de las obras para devolverles el vigor mediante la atención y el registro de los estados intermedios en el desplazamiento de las figuras. La asignación de movimiento a una figura estática está reviviendo en sí misma imágenes secuenciales ya experimentadas y no una sola imagen.

Su estudio de la dinámica del movimiento surgió a partir de la interpretación de Goethe de la escultura de *Laocoonte y sus hijos,* en la que proponía que el espectador se situara a cierta distancia de la obra y parpadeara continuamente, para activar la imagen y percibir el movimiento del conjunto. Congelar el instante sin dejarlo inanimado revela una vida posterior y no una paradoja entre el control del sacerdote y el vigor espiral de las serpientes de Ténedos aplicadas a sus miembros. Warburg reconstruye los desplazamientos de las figuras, investiga los caminos que llevan de las imágenes fijas a las imágenes en movimiento y su impacto en el espectador.

Figura 23. Laocoonte y sus hijos (Athanadoros, Hagesander y Polydoros, I d.C.)

Imagen superviviente en la pandemia

El concepto de contemporáneo no es solo una coincidencia temporal entre dos fenómenos, sino que permite una relación anacrónica entre tiempos históricos distintos y la conexión entre pasado, presente y futuro. Se observa un presente alargado en el que el pasado se amplía y el futuro aparece como una visión del pasado.

Al igual que Warburg, se puede practicar una especie de arqueología del pathos y su potencia en una memoria colectiva expresada en el arte. Hay mecanismos psicológicos profundos debajo de la religión, la política y el arte que satisfacen los afectos como parte de una psicología social amplificada. Las fórmulas patéticas de las imágenes operan como expresión de fuerzas ocultas y como catalizadores de esta fuerza en los cristales de la memoria histórica, que, si se estimulan en el presente, pueden actualizar y revivir el pasado de forma espectral, anacrónica y discontinua. Condensan gestos, contenidos y expresiones, portadores de afectos primitivos que pueden brotar en la continuidad histórica manifestando algo original y, al mismo tiempo, retomar y repetir el pasado en el mundo de la cultura.

Para Warburg, la idea de supervivencia entiende las imágenes como portadoras dialécticas, tanto del pasado como del presente, exponiendo así una ilusión de continuidad histórica. Las imágenes están vivas, pero hechas de tiempo e historia y su vida es siempre ya supervivencia a punto de asumir una forma fantasmagórica. Estas formas patéticas se cristalizan en forma de memoria que contienen el pasado y con el apropiado aliento se convierten en historia.

Las formas supervivientes no superan la muerte de sus compañeras. Perviven a la propia muerte, desapareciendo en un momento determinado de la historia y reapareciendo en otro muy lejano, cuando ya no se les espera, y así rompen con cualquier ilusión de desarrollo. En su análisis, Warburg (2013) nivela epistemológicamente las imágenes, superando los límites de las categorías que impedían a los historiadores del arte de la época estudiarlas en los medios de comunicación y el arte popular. Quería entender lo que denominaba la *psicología de la expresión humana* a través de los tableros en los que emparejaba fotografías, imágenes de arte consagrado e imágenes del *tarot* popular.

En este texto que presentamos, la aplicación del método de Warburg se hizo a partir del análisis de una imagen que circuló en Brasil, durante la pandemia del Covid-19, a través de medios convencionales y digitales.

En el desarrollo de este estudio, que incluye la identificación de la persistencia de algunas características de las imágenes de la Antigüedad en las figuraciones contemporáneas, localizo varias cuestiones que se resumen aquí: ¿Qué elementos de la Antigüedad clásica han sido retomados por algunos artistas, en la actualidad? y, entre ellos, ¿cuáles servirán de base para analizar fisuras, desplazamientos, migraciones y supervivencias presentes en una imagen contemporánea, vista por millones de espectadores a través de los medios de comunicación? Desde el punto de vista mnemotécnico, ¿qué elementos persisten en estas figuras del siglo XXI?

Para entender los rastros de la memoria visual he evocado aperturas de la memoria colectiva arquetípica y monté digitalmente un panel sobre fondo negro. De esta manera, organicé las imágenes por lemas y palabras clave para aglutinar presencias y sincronías entre elementos de distintos contextos temporales y culturales y plantear algunas conexiones.

Aplicando la *ley de la buena vecindad,* o de la afinidad, reposicioné sobre el tablero, que denominé *El lamento,* algunas imágenes –pinturas, esculturas, frescos, dibujos, litografías y fotografías–, considerando que todo montaje produce reactivaciones dinámicas de significantes y significados relativos a la forma, al igual que las imágenes revelan estratos semánticos.

En este mosaico de figuras se observan las relaciones imaginarias de la antigüedad, la modernidad y la contemporaneidad, lo dicho y los vacíos. Las figuras se alternan según las lecturas que podemos operar desde el mito de Adonis, el lamento de Jesús y los que le apoyan, figuras de enfermos, mártires muertos; supervivencias que dialogan entre sí y con la imagen del presidente brasileño Jair Bolsonaro postrado en el hospital en 2021, debido a una obstrucción intestinal.

Cabe recordar que, durante la campaña electoral de 2018, el entonces candidato a la presidencia de Brasil fue apuñalado en el abdomen. Según él, un ataque promovido por el partido de los trabajadores, sin embargo, en las investigaciones posteriores la Policía Federal concluyó que Adélio (el autor) actuó sin ningún tipo de director. El episodio fue utilizado políticamente tanto por él como por sus partidarios, para intentar convertirlo en un mártir, aprovechando incluso su nombre Jair Messias (Cristo, en griego) Bolsonaro.

En la cama del Hospital Santa Casa de Juiz de Fora, después de ser operado, el candidato dijo que nunca había hecho daño a nadie (GZH, 2018). Por tante de su hijo Eduardo, calificó la situación de su padre como un milagro (Bolsonaro, 2018), pidiendo oraciones en las redes sociales.

Aunque faltan datos para afirmar una correlación máxima entre los hechos, inmediatamente después del ataque contra el candidato, su intención de voto subió cuatro puntos porcentuales, alcanzando el 26%, según las encuestas del Instituto Brasileño de Opinión Pública y Estadística (IBOPE) (G1, 2018). Es muy probable que el incidente vinculado al discurso religioso haya generado conmoción y contribuido al resultado positivo inmediato.

Aquí el foco está en el uso de la imagen alineada al énfasis en que su gobierno es cristiano. Asimismo, el uso de Dios como herramienta de campaña y la creencia de ser su enviado, según se publicó en 2019[26].

Ahora bien, el regreso al hospital con protagonismo mediático en julio de 2021 evoca la figura del individuo que se sacrifica y tiene que ser valorado. El presidente se ha sometido a seis operaciones desde el suceso del apuñalamiento. Él mismo difundió su foto —imagen número nueve en el tablón *El lamento*— a través de las redes sociales, en un intento de movilizar a su base electoral durante la pandemia, cuando los sondeos de opinión batían récords de rechazo[27]: tumbado en una cama de hospital, sin camiseta y con el semblante debilitado. La foto en el hospital, la salud comprometida y la empalizada se harían eco de la posibilidad de fundar la pantomima del atentado, considerando que lo que resultó en el periodo de las elecciones de 2018 podría volver a funcionar.

26 Bolsonaro compartió el 19 de mayo de 2019 un video en su cuenta de Facebook en el que el pastor Steve Kunda, fundador de una iglesia evangélica de Orleans en Francia, lo defiende como un político establecido por Dios para guiar a Brasil (Estadão Conteúdo, 2019).

27 Las encuestas daban un 46% de los votos a Lula y un 25% a Bolsonaro (G1, 2021).

Figura 24. Tablero El lamento (2021)28

28 1) Detalle de *Venus lamentando la muerte de Adonis* (Thomas Willeboirts-Bosschaert, c. 1650). 2) Detalle de *La muerte de Marat* (Jacques-Louis David, 1793). 3) *La muerte de Géricault* (Charles Maurin, s. XIX). 4) *Piedad del Vaticano* o *Pietà* (Miguel Ángel, 1498-1499). 5) *La muerte de Adonis*

El uso de estos elementos vinculados a frases de su discurso político-religioso, incluyendo el lema "Brasil por encima de todo, Dios por encima de todos", es una táctica aplicada en la búsqueda de crear adhesión y apalancar su reelección en 2022[29]. Según el análisis de la politóloga Vera Chaia[30]:

> Esta foto impresa en los periódicos y en Instagram es un llamamiento. No creo que ningún presidente, ninguna autoridad se haya expuesto tanto y mostrando no solo fragilidad, sino también tratando de responder a los llamamientos de sus seguidores para aumentar la empatía hacia él, ya que el presidente se enfrenta a una serie de problemas. (RFI, 2021)

Con una imagen sacudida por un gobierno cojo busca utilizar cualquier herramienta que impulse sus posibilidades de una segunda vuelta. Los diversos episodios relacionados con la salud le han permitido, como mínimo, huir de reuniones políticas embarazosas. Evita encuentros con autoridades extranjeras —que le exigen actuaciones en agendas internacionales relevantes—, así como enfrentamientos con dirigentes políticos de los tres poderes del Estado. En cierto modo, le conviene a un desgastado presidente de la República que no tiene el calibre intelectual para ese tipo de enfrentamientos y pasa por momentos de tensión.

(Peter Paul Rubens, 1614). 6) *La muerte de Adonis* (artista desconocido, 250-100 a.C.). 7) Detalle de la fotografía del Che Guevara muerto, Hospital de Vallegrande en Bolivia (Marc Hutten, 1967). 8) *Lamentación sobre Cristo muerto* (Andrea Mantegna, 1478). 9) Jair Bolsonaro en el hospital (2021). 10) Lamento de Cristo (Peter Paul Rubens, 1618). 11) Gente rezando para aliviar la peste bubónica/negra (c. 1350). 12) *Lamentación sobre Cristo muerto* (Gorno Nerezi, 1164).

29 Las encuestas siguen anticipando la victoria del expresidente izquierdista Lula, que presenta el 44% de las preferencias del electorado, mostrando una amplia ventaja sobre el 24% de intención de voto de Bolsonaro, según la última encuesta del *Instituto de Pesquisas Sociais, Políticas e Econômicas* (IPESPE) del 25 de enero de 2022 (Galvani, 2022).

30 Profesora de la *Pontifícia Universidade Católica* (PUC) de São Paulo y coordinadora del Centro de Estudios de Arte, Medios y Política.

El lamento.

En las imágenes del tablero *El lamento,* las posibles asociaciones de significados pueden comenzar con el mito griego de Adonis (imagen 6). Este representa la muerte de esta deidad en escultura de cerámica policromada, fechada en el año 250 a.C.

Adonis era adorado en Fenicia, actual Líbano, y posteriormente fue adoptado como dios del deseo y la belleza en la mitología griega. Su nombre es una variación de la palabra semítica Adonai, que significa *señor* o *dios*. Tammuz-Adonis[31] es el arquetipo mesopotámico del dios de la fertilidad que muere y resucita, teniendo paralelismo en Cristo concretamente por la calificación de pastor.

Según el poeta romano Ovidio, el padre de Adonis —Cíniras— era un rey de Panchaia, una tierra al este de Arabia, y también el padre de Mirra. Cuando descubrió que había dejado embarazada a su hija sin saberlo, intentó matarla, pero los dioses la metamorfosearon en un árbol, del que nació Adonis. Afrodita lo recoge y lo confía a Perséfone, diosa del inframundo, quien, impresionada por la extraordinaria belleza del niño, se niega a devolverlo. Zeus arbitra la disputa y decide que Adonis debe vivir un tercio del año en el inframundo y otro tercio en la Tierra con Afrodita, su favorita.

Un día de caza entre las montañas, Afrodita advierte a su amor Adonis sobre el peligro de los animales salvajes en el bosque. Sin embargo, él no hace caso al consejo y lanza su jabalina hiriendo a un jabalí que había sido expulsado por los perros de su guarida. Por celos de Afrodita, el animal herido era el disfrazado dios de la guerra Ares, que arrebata el dardo con sus dientes y los estrella contra el hermoso muchacho, hiriéndolo mortalmente.

Incapaz de contener su tristeza por la pérdida de su amante, Afrodita se lamenta y acaricia su cuerpo prematuramente muerto, como vemos en las imágenes 1 y 5 del siglo XVII en el tablero. El cuadro de Willeboirts Bosschaert y el dibujo de Rubens muestran el dolor de la pérdida y el lamento de una diosa por la partida del ser amado por un motivo vil. El enemigo le ha atacado por envidiarle su brillo.

31 En la Biblia, Adonis es llamado Tammuz por Ezequiel.

A su vez, estas imágenes dialogan formal y simbólicamente con el fresco bizantino de la *Pietà* del siglo XII, que 140 años después inspiró la *Lamentación* de Giotto en Padua y la *Lamentación* de Miguel Ángel en el siglo XV (imagen 12 y 4 respectivamente). La piedad es un tema cristiano representado por el dolor de la Virgen María con el cuerpo muerto de su hijo Jesús, semidesnudo tras su crucifixión. En la escultura la expresión de dolor del rostro de la Madre está idealizada, mostrando un evidente crédito al *pathos* de los clásicos griegos.

En el fresco las representaciones alcanzan un alto grado de conmoción en el rostro contorsionado de María inclinada sobre su hijo muerto. Por su parte, otras figuras observan estoicamente la escena con gestos emotivos, expresiones de sufrimiento, amplificando la intensidad del dolor de esa madre.

En estas imágenes hay una fuerte conexión formal y simbólica, que también se imprime en las imágenes de Bolsonaro, buscando el apoyo político a través de los efectos imaginativos de la publicidad.

El período que precede a la muerte de Jesús, conocido como la Pasión, es cuando, en cuerpo y alma, derrama su mayor sacrificio espiritual y físico sobre la humanidad, dándose cuenta de la incomprensión de quienes vinieron a salvarla de sus pecados. Como los sermones del profeta desafiaban los intereses de la estructura dominante, sus enseñanzas no fueron bien recibidas por la jerarquía judía, ni por buena parte de los fariseos.

Los judíos hacían ofrendas de animales y monedas al padre en las celebraciones de la Pascua. Además de las donaciones, en el templo se realizaban transacciones comerciales y operaciones con fines de lucro mediante el cambio de monedas, profanando así el lugar sagrado hebreo. Jesús protestó y denunció la corrupción de los sacerdotes, quienes, golpeados, desataron una persecución fatal.

Antes de su arresto, y con el apoyo del pueblo, Jesús entra en Jerusalén y celebra la última cena. Allí prepara a sus apóstoles para el futuro que les espera, compartiendo el pan y el vino con todos, un gesto de humildad y comunión que deja a la humanidad. Esa noche, él reza a Dios en el Monte de los Olivos, donde es detenido al ser identificado por Judas Iscariote con un beso. Condenado por la multitud fue arrestado ilegalmente y se decretó que moriría crucificado, lo que infundía vergüenza y dolor.

Pocos podían resistir los azotes, la agonía del cuerpo desnudo, atado a la cruz, y la tortura bajo los latigazos. Jesús también fue sometido al suplicio de una corona de espinas y obligado a llevar un cetro de bambú en la mano, para aludir a su realeza, interpretada como un reinado terrenal. Soportó insultos y dolores durante la caminata llevando su propia cruz a cuestas hasta el Gólgota. El recorrido representa su calvario y, simbólicamente, el de la humanidad.

El Mesías llega a su destino y su cruz está colocada entre otras dos, en las que estaban siendo ejecutados dos ladrones. Recordemos entonces que la mirra fue el vegetal en el que se transmutó la madre de Adonis, los soldados ofrecieron a Jesús vino y mirra para aliviar su dolor, pero él lo rechazó. El maestro muere unas horas después, bajo un intenso sufrimiento físico, tras pedir a Dios que perdone a sus infractores, porque no saben lo que hacen.

El calvario dialoga con otras imágenes del tablero: *La muerte de Géricaullt*, de Charles Maurin del siglo XIX (litografía número 3), y el lienzo número 2, *La muerte de Marat* de Jacques-Louis David (1793), el cual representa el cuerpo moribundo del revolucionario francés tras una puñalada en el pecho, de Charlotte Corday. La caja de madera en la que escribe sugiere una lápida. Cargado de gran emotividad, el lienzo es testimonio de una acción en la que la bañera, la carta, la herida y la sangre contribuyen a la claridad del tema y a la comprensión del drama. El tratamiento expresivo de la luz y el color revelan la inspiración en las experiencias pictóricas religiosas del Barroco, en las que la luz superficial ilumina la figura desde arriba y genera un aire místico.

Bolsonaro bebe de la fuente bendita y promueve convergencias entre la agenda pública y las agendas de políticos pentecostales y católicos, que han influido en los rumbos del país en los últimos años. Los evangélicos han aportado varios elementos simbólicos que demuestran la inserción religiosa en el campo político, tanto que, al participar en el servicio en la Cámara de Diputados promovido por la bancada evangélica en 2019, el presidente dijo:

> El Estado es laico, pero nosotros somos cristianos. O, para plagiar a mi querida Damares[32], *nosotros somos terriblemente cristianos*. Y ese espíritu debe estar presente en todos los poderes. Así que, mi compromiso:

32 Damares Regina Alves es abogada, pastora evangélica y actual ministra de la Mujer, la Familia y los Derechos Humanos del Gobierno de Jair Bolsonaro.

> podré nombrar a dos ministros para el Tribunal Supremo. Uno de ellos será terriblemente evangélico. (Calgaro y Mazui, 2019)

Esto terminó ocurriendo en 2021, cuando André Mendonça, pastor presbiteriano y exministro de justicia, asumió como ministro del Tribunal Supremo.

El bolsonarismo se tejió a través de las plataformas digitales, la construcción de narrativas en las redes donde no hay filtros ni mayores restricciones y donde se aprovecha cualquier oportunidad para convertir los sucesos cotidianos en hechos políticos. Bolsonaro fue elegido presidente de la República con su retórica y continuó estimulando el dogma religioso, que no permite la contestación, ya que discrepar del poder representa una falta de respeto a Dios y a la familia tradicional que, en el centro de la organización de la vida sociopolítica del país, terminó siendo una forma eficiente de controlar a la población.

En un Brasil colonizado por el elitismo histórico-cultural racista, misógino y homofóbico, que ha determinado la disposición de la sociedad durante siglos, ese discurso gana muchos adeptos. Con el auge del fenómeno comunicacional de las propuestas neopentecostales el dogma religioso organiza los arreglos sociales de las últimas décadas, reformuladas con nuevas tácticas por el bolsonarismo.

En el momento de fragilidad política, nada más oportuno para Jair Mesías Bolsonaro que un problema de salud para revivir estratégicamente la representación de un mártir, temporalmente debilitado por los ataques del poderoso sistema que lo golpea. Asimismo, que puede ser derrotado con la ayuda del pueblo, que anhela la verdadera libertad y ha sido sometido, según él y sus seguidores, a años de "comunismo".

Puesta en escena

El lienzo de Rubens (imagen 10), *Lamentación de Cristo sobre paja* (1618), así como el dibujo número 11, de *Gente rezando para aliviar la peste bubónica/negra* (1350), muestran hasta qué punto los clásicos de la estatuaria griega y romana inspiraron la construcción de los cuerpos. Además de establecer una fuerte conexión con el cuadro número 8, *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Andrea Mantegna, estas obras registran lo emblemático que llegó a ser, por la teatralidad, el sentimentalismo y el aspecto innovador de la composición. El cuadro tiene un gran sentido del dramatismo, en el que los tonos cálidos y el tenebrismo marcan el *pathos*, ya que presenta una atmósfera de angustia y pasión de la

Virgen María, San Juan, así como de Cristo, que descansa frente al espectador con elementos que conducen a momentos de su *post mortem*.

La escena se refiere a la muerte de Jesús por los impíos y por la humanidad pecadora, pero que fue aceptada por Dios mediante su muerte en la cruz y los liberó del castigo divino:

> Porque cuando aún éramos débiles, a su debido tiempo Cristo murió por los impíos. Porque apenas por un hombre justo se morirá; pues puede ser que por un hombre bueno alguien se atreva a morir. Pero Dios demuestra su amor hacia nosotros, en que, siendo aún pecadores, Cristo murió por nosotros. Mucho más, pues, habiendo sido ahora justificados por su sangre, seremos salvados de la ira por medio de Él. (Romanos 5:6-9)

El eje compositivo del cuadro de Mantegna divide al Mesías por la mitad, remitiendo al arte apolíneo clásico, aunque renovado en realismo anatómico y emocional. La proximidad de los elementos al espectador crea una sensación de intimidad, y la escena en torno a la mesa en la que descansa el cuerpo está en una perspectiva innovadora, lo que aumenta la conexión con la bóveda del pintor, el lugar en el que la obra se expuso posteriormente.

Figura 25. Detalle del tablero El lamento (2021). De izquierda a derecha: Ernesto Che Guevara (Hutten, 1967); Lamentación sobre Cristo muerto (Mantegna, 1478), Jair Bolsonaro (2021)

La imagen 7 muestra el cuerpo del médico guerrillero y revolucionario marxista Che Guevara tras ser abatido por soldados bolivianos. En octubre de 1967 fue transportado en helicóptero y expuesto en la lavandería del hospital de Vallegrande en Bolivia, para que los periodistas y corresponsales internacionales pudieran estar seguros de que el revolucionario latinoamericano estaba muerto. Entre otras imágenes, esta fue revelada medio siglo después de su ejecución por el concejal Imanol Arteaga, sobrino del sacerdote español Luis Cuartero, que las mantuvo olvidadas durante décadas en su casa de la provincia española de Zaragoza. En otras fotos de la época, el Che aparecía vestido con su cuerpo ensangrentado, sin embargo, en estas su torso desnudo y limpio aparece preparado para ser exhibido. La barba oscura, el pelo largo y rizado y la sombra de una cicatriz en su rostro (Castedo, 2014) ambientan convenientemente la escena.

El aire de mártir de la imagen influyó para que el presidente estadounidense no mostrara el cuerpo del asesinado Bin Laden, informó el *Financial Times* (2012):

> En última instancia, las fotos de Hutten, utilizando luz natural y esa película de alta velocidad, sirvieron para que Guevara pareciera un mártir, casi como Cristo, inmortalizándolo y realzando su imagen de héroe romántico. Incluso hoy en día, los agentes de inteligencia de EE.UU. admiten que las fotografías de Hutten sobre Guevara influyeron en el presidente Barack Obama para ordenar la eliminación del cuerpo de Osama bin Laden el año pasado de una manera que le negaba el martirio.

La escena de Bolsonaro en el hospital publicada en sus redes sociales, postrado en la cama del hospital, con el pecho desnudo y la mano de un sacerdote consolándolo, es impactante, pero no original. La estructura presenta una serie de paridades formales con la obra de Mantegna: el personaje principal con el pecho desnudo, perspectiva y ángulos similares, posición de los miembros y los ojos, la cama y el entorno. Los distintos elementos y el simbolismo del cuadro ilustran la pretendida analogía con el mito que han conseguido los autores del retrato.

Evocando diversos significados, las fotos del Che y de Bolsonaro evocan el drama de Cristo, su trayectoria vital comprometida con la salvación de la humanidad, así como una fuerza trascendente. El sentimiento de correspon-

dencia conecta a las personas que terminan rindiéndoles reverencia y afecto; además de generar una conexión entre el sacrificio y la fragilidad de la vida de un hombre con su batalla por un mundo más igualitario. *El Cristo muerto* de Mantegna, que perdura en el tiempo llevando a la humanidad, pretendía ser llevado por los dos personajes que están a su lado en el panel, a través de sentimientos que desencadenan similitudes.

Las asociaciones e imágenes de esta naturaleza integran el inconsciente y son apreciadas en todo el mundo, llenas de vida y significado. Constituyen un vínculo entre la forma en que se transmiten conscientemente los pensamientos y una forma de expresión primigenia que apela descaradamente a la sensibilidad y la emoción.

Consideraciones finales para la post farsa

Según Marx (1852), en algunas partes de sus obras Hegel "señala que todos los grandes hechos y todos los grandes personajes de la historia del mundo se escenifican, por así decirlo, dos veces. Se olvidó de añadir: la primera vez como tragedia, la segunda como farsa" (p. 25). A lo que el filósofo alemán Herbert Marcuse (2019) añade: "solo que la farsa es más terrible que la tragedia a la que sigue" (p. 176).

La tragedia a la que se refería Marx ocurrió cuando Napoleón Bonaparte tomó el poder en 1799, y la farsa cuando su sobrino Napoleón III, una patética copia del original, hizo lo mismo y se convirtió en emperador en 1851.

Lo que la burguesía del siglo XIX aceptó en Napoleón III se parece, en algunos aspectos, a lo que hacen las clases medias en la actualidad: aceptan perder derechos democráticos, con el objetivo de acercarse a las élites. Al adoptar el discurso de que los políticos son todos malos, y todas las instituciones están desacreditadas, se genera la despolitización de la sociedad, lo que resulta en el retorno y la aceptación del orden plutocrático. Cualquier individuo que adopte una política conservadora, y afirme que liquidará el sistema, tiene muchas posibilidades de llegar al poder, aunque los problemas sociales sigan existiendo.

Bolsonaro tomó por asalto Brasil a través de *fakenews* (en español, noticias falsas) en las redes sociales, lo que parecía improbable dado que desde hace tiempo defendía la dictadura, la tortura y a sus autores. Ancladas en la narrativa religiosa, las personas atribuyen significado a cosas irreales y, según

su bagaje cultural, social, económico y religioso, asignan significados a ideas que carecen de sentido y son ratificadas por las imágenes de los medios de comunicación.

Ante las imágenes a las que hemos accedido de la política de la posverdad, quedan las preguntas que también se hace el crítico e historiador del arte Hal Foster (2021): ¿Qué viene después de la farsa? ¿Qué hay que tener en cuenta en la política de la *post* vergüenza?

En el posmodernismo los gobernantes buscan en la memoria reciente, recurriendo al pasado, citándolo y recreándolo. Las conquistas democráticas se desvanecen cuando los políticos manipulan a la sociedad con farsas difundidas en plataformas digitales que corren paralelas a la supresión de los derechos constitucionales, la aniquilación de la credibilidad de las instituciones públicas, la culpabilización de las minorías por el desorden y la movilización de la élite, para hacer alianzas y mantener las finanzas concentradas en manos de unos pocos. Los que propagan la implosión del sistema a través de la política conservadora son elegidos, aunque tengan tintes fascistas. Y cuando las diferencias no existen y la fricción se pierde, llegamos a las dictaduras.

Como nos recuerda Foster, en la última década hemos asistido a una estimulación parcial de las instituciones capitalistas consumistas. Sin embargo, por otro lado se ha producido una reacción política positiva con una revitalización a través de algunos movimientos mundiales.

Podemos establecer un paralelismo entre el movimiento social Occupy Wall Street, que en 2011 cuestionó la desigualdad económica y social en el distrito financiero de Nueva York, y las repercusiones en Brasil en 2013 a través de protestas en varias ciudades —*No solo veinte centavos* (G1, 2013)—. Los llamamientos incluían el no a la corrupción, la reducción de las tarifas del transporte público, programas a favor de la sanidad, la educación, la seguridad y la reducción del gasto público.

Acentuando la necesidad de cambio, hay una sacudida en parte de la base colonialista, debido a las demandas del Movimiento Negro que ha estado presionando a la población blanca para que se una al debate racial, inspirado por los movimientos antirracistas #*VidasNegrasImportan* y #*BlackLivesMatter.* En

2020 vimos a la muerte por asfixia de George Floyd[33] y al intento de asesinato de Jacob Blake[34] con siete disparos en la espalda; ambos episodios perpetrados por agentes de policía durante la pandemia. En Brasil sufrimos brutales operaciones policiales al mismo tiempo, en las que João Pedro Matos Pinto[35] fue asesinado en su casa, y João Vitor da Rocha[36] durante una acción comunitaria de entrega de cestas de alimentos.

Las guerras, las catástrofes naturales y las crisis sanitarias ponen de manifiesto las contradicciones, la violencia y las desigualdades de las sociedades racistas, fruto de las decisiones político-económicas y financieras de las autoridades, en las que los prejuicios culpan a los negros de su desgracia y quieren ocultar las dificultades estructurales bajo un manto moralizador. Cabe destacar que, en Brasil, estos asesinatos generalmente no se registran en imágenes. Esto los sitúa en una cierta invisibilidad, que se completa con la presentación de pruebas, como ocurrió recientemente en Jacarezinho, en Río de Janeiro.

Incluso con las contradicciones de la representación y el *punitivismo* económico, que va desde el acoso moral a las mujeres embarazadas hasta las tasas más altas de abandono escolar, ha habido una creciente presencia negra en las universidades y en los círculos políticos y artísticos.

El reto del movimiento es vincular la violencia al racismo estructural y señalar la cooperación del conjunto de la población, denunciar las incompatibilidades socioeconómicas borradas y revelar el potencial transformador de la lucha antirracista que moviliza una mirada crítica, construye una resistencia anticapitalista, diseña posibles reformas y, quizá, una *revolución a* largo plazo.

---

33 Negro, 46 años, asesinado en Minneapolis (Minnesota, Estados Unidos) el 25 de mayo de 2020 por el policía Derek Chauvin, que se arrodilló sobre su cuello durante nueve minutos.

34 Negro, 29 años, herido por cuatro de los siete disparos que le hizo el policía Rusten Sheskey en la ciudad de Kenosha, Wisconsin, Estados Unidos, el 23 de agosto de 2020.

35 Negro, 14 años, asesinado con un disparo en el estómago en São Gonçalo, Rio de Janeiro, el 18 de mayo de 2020, durante una operación conjunta contra el tráfico de drogas.

36 Negro, 18 años, asesinado en Cidade de Deus, Rio de Janeiro, el 20 de mayo de 2020, durante una operación policial.

Un tercer e importante movimiento fue la crítica a las estructuras del patriarcado con la irrupción de *#YoTambién - #MeToo,* una campaña que se multiplicó entre las actrices de Hollywood contra la cultura del acoso sexual; se apoderó de los eventos culturales y tuvo eco en todos los rincones del planeta. El *New York Times* acusó a Harvey Weinstein, uno de los principales ejecutivos de Hollywood, de haber acosado, abusado e incluso violado a decenas de actrices, lo que provocó la dimisión de su propia empresa. Tras abrir la caja de Pandora, la actriz Alyssa Milano sugirió en Twitter que las mujeres que habían sufrido acoso sexual, o agresiones de otro tipo, respondían en la red social con el *hashtag #MeToo*. En 24 horas, las 500.000 respuestas dieron cuenta de la magnitud del problema y, tras numerosas denuncias contra hombres poderosos del universo del entretenimiento de Hollywood, la dinámica del poder está cambiando.

Una idea posible es que los pensadores y artistas presionen a las instituciones para que respondan a los compromisos comunes. Las universidades e instituciones vinculadas con las artes son lugares posibles para rescatar la esfera pública en la que se articulan conocimientos, pensamientos y sentido crítico y se proponen alternativas.

El mentiroso actúa conscientemente, por lo que sigue manteniendo una relación con los hechos, mientras que el farsante no tiene la menor preocupación por la verdad, corrompiéndola aún más. El entusiasmo y la corrección de las personas públicas, la resistencia, las redes de solidaridad, la información de calidad, las nuevas alianzas, la agencia y la participación popular son los elementos que garantizan el respeto a la Constitución, la democracia y promueven una estructura que favorece la verdad sobre la farsa. Una revolución no se hace solo.

Referencias

Agamben, G. (2009). Aby Warburg y la ciencia sin nombre. *Arte e Ensaios, 19*.

Athanadoros, Hagesander y Polydoro. (I d.C.). *Laocoonte y sus hijos* [Mármol]. Museo Vaticano Pio Clementino, Roma, Italia.

Bolsonaro, E. [@BolsonaroSP]. (2018, septiembre 6). *Notícias sobre @jairbolsonaro : 00:51h. Bolsonaro está estável.* [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/i/status/1037916341196529664

Bolsonaro, J. (2021, julio 14). Estaremos de volta em breve, se Deus quiser. O Brasil é nosso! [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1415396691763675140

Calgaro, F. & Mazui, G. (2019, julio 10). *Bolsonaro diz que vai indicar ministro 'terrivelmente evangélico' para o STF*. Globo. https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/10/bolsonaro-diz-que-vai-indicar-ministro-terrivelmente--evangelico- para-o-stf.ghtml

Castedo, A. (2014, noviembre 1). *Sobrinho de padre revela fotos 'esquecidas' de Che Guevara*. UOL. https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/bbc/2014/11/01/sobrinho-de-padre-revela-fotos-esquecidas-de-che-guevara.htm?cmpid=-copiaecola

David, J.-L. (1793). *La muerte de Marat* [Pintura]. Musée Oldmasters Museum.

Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Abada.

Estadão Conteúdo. (2019, mayo 19). *Bolsonaro publica vídeo de pastor dizendo que ele foi "escolhido por Deus"*. Exame. https://exame.com/brasil/bolsonaro-publica-video-de-pastor-dizendo-que-ele-foi-escolhido-por-deus/

Financial Times. (2012, marzo 30). *The Lensman Who Inmortalised Che Guevara*. https://www.ft.com/content/d416ecda-798c-11e1-8fad-00144feab49a

Fleckner, U. (2020). Manet, Manebit! O "Manet e a Antiguidade italiana" de Aby Warburg como autorretrato psico-intelectual. *MODOS. Revista de Historia del Arte, 4*(3), 301-317.

Foster, H. (2021). *O que vem depois da causa?* Ubu Editora.

G1. (2013, junio 20). *Analistas comparam protestos no Brasil a 'Occupy Wall Street'*. Globo. https://g1.globo.com/brasil/noticia/2013/06/analistas-comparam-protestos-no-brasil-occupy-wall-street.html

G1. (2018, octubre 1). *Pesquisas Ibope e Datafolha: comparativo da evolução de intenção de votos para presidente*. Globo. https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/eleicao-em-numeros/noticia/2018/10/01/pesquisas-ibope-e-datafolha-comparativo-da-evolucao-de-intencao-de-votos-para-presidente.ghtml

G1. (2021, julio 9). *Lula amplia vantagem sobre Bolsonaro e, no 2° turno, tem 58% contra 31%, aponta Datafolha*. Globo. https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/07/09/lula-tem-46percent-e-bolsonaro-25percent-no-1o-turno-aponta-pesquisa-datafolha-para-a-eleicao-de-2022.ghtml

Galvani, G. (2022, enero 27). *Pesquisa Ipespe: Lula tem 44% e Bolsonaro, 24%; Moro e Ciro empatam em terceiro*. CNN Brasil. https://www.cnnbrasil.com.br/politica/pesquisa-ipespe-lula-tem-44-e-bolsonaro-24-moro-e-ciro-empatam- em-terceiro/

GZH. (2018, septiembre 7). *"A dor era insuportável", diz Bolsonaro em vídeo após cirugía*. Gauchazh. https://gauchazh.clicrbs.com.br/politica/eleicoes/noticia/2018/09/a-dor-era-insuportavel-diz-bolsonaro-em-video-apos-cirurgia-cjlrwksvr01fx01pxe0ui16w9.html

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva.* Centauro.

Hutten, M. (1967). *Che Guevara muerto, Hospital de Vallegrande, Bolivia* [Fotografía]. El ciudadano. https://www.elciudadano.com/artes/revelan-existencia-de-fotos-ineditas-del-cadaver-del-che-guevara/10/30/

La muerte de Adonis [Monumento funerario]. (100 a.C.). Museo Vaticano, Ciudad del Vaticano.

Mantegna, A. (1478). *Lamentación sobre Cristo muerto* [Pintura]. Pinacoteca de Brera, Milán, Italia.

Marcuse, H. (2019). *Escritos sobre dialéctica y marxismo*. En Negativo ediciones.

Maurin, C. (s. XIX). *La muerte de Géricault* [Pintura].

Masaccio, T. (1425-1428). *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal* [Fresco]. Capilla Brancacci, Santa María del Carmine, Florencia, Italia.

Marx, K. (2011). *O 18 de brumário de Luis Bonaparte.* Boitempo.

Miguel Ángel. (1499). *Pietà* [Escultura]. Ciudad del Vaticano.

Nerezo, G. (1164). *Lamentación sobre Cristo muerto* [Fresco]. St. Pantaleon's Church, Macedonia.

RFI. (2021, julio 16). *Foto de Bolsonaro no hospital é apelação contra queda nas pesquisas, diz cientista política*. Carta Capital. https://www.cartacapital.com.br/politica/foto-de-bolsonaro-no-hospital-e-apelacao-contra-queda-nas-pesquisas-diz-cientista-politica/

Rubens, P. (1614). *La muerte de Adonis* [Pintura]. Museo de Israel, Jerusalén, Israel.

Rubens, P. (1618). *Lamento de Cristo* [Pintura]. Museo Real de Bellas Artes de Amberes, Bélgica.

Warburg, A. (2013). *A renovação da antiguidade pagã*. Contraponto.

Warburg, A. (1924). *Atlas Mnemosyne* [Tablero]. Instituto Warburg.

Willeboirts Bosschaert, T. (c. 1650). *Detalle de Venus lamentando la muerte de Adonis* [Pintura]. Google Arts & Cultura. https://artsandculture.google.com/asset/venus-mourning-the-death-of-adonis-willeboirts-bosschaert-thomas-bosschaert/HQF9VTkssOHqzg

Figura 26. Paglieri, R. (2022). Territorio sustenido [Fotografía]. Archivo del artista

Mediações em rede sobre o território sustenido. A crise da experiência para a prática artística sobre o território em tempos de medidas restritivas de uso e de circulação nos espaços públicos

Mediaciones en red sobre el territorio sostenido. La crisis de la experiencia en la práctica artística sobre el territorio en tiempo de medidas restrictivas del uso y circulación de los espacios.

Rodrigo Paglieri[37]

37 Nasceu em Santiago do Chile, viveu e trabalhou no Brasil de 1988 a 2018 e desde setembro de 2019 reside em Porto, Portugal, onde é professor auxiliar convidado no curso de Artes Visuais da Escola de Arquitetura da Universidade do Minho (EAUM), onde também atua como investigador colaborador do Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT). Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ, 2019). Entre 2018 e 2019 residiu em Barcelona onde desenvolveu sua pesquisa na Universitat de Barcelona (UB) como bolsista do PDSE da Capes. Paglieri tem desenvolvido seu trabalho em duas direções básicas; uma para fruição em galeria com produção

Resumo
Em música, o sustenido é um acidente que eleva a altura da nota em um semitom. Uma nota sustenida está sempre no espaço entre uma nota natural e outra, é uma mediação numa região de fronteira tonal. Mesmo sendo um acidente musical, as notas e acordes sustenidos têm funções importantes na composição musical, por um lado, permitem e facilitam a passagem entre um acorde e outro, mas sobretudo, servem para provocar a ruptura necessária para trocar o tom da música, enriquecendo e potencializando a melodia e a harmonia. Partindo dessa metáfora musical proponho neste artigo o conceito de *território sustenido* para discutir a crise, do que chamo, da *experiência do território* no âmbito das práticas artísticas contemporâneas para o espaço urbano. O *território sustenido* se refere aos territórios dos espaços urbanos durante o período crítico da pandemia, quando medidas de restrição de uso e circulação eram impostas em cidades e países tais como: *lockdown*, distanciamento social, toque de recolher e outras tantas que delimitavam a área e os horários em que cada um poderia estar e andar no espaço público. O território, que aprendemos habitar durante a pandemia era então um território restringido, reduzido, virtualizado, confiscado, suspenso. Agora, com o avanço da vacinação, aos poucos recuperamos o direito de usufruir e de circular pelos espaços públicos, mas durante mais ou menos um ano e meio, tivemos que aprender a lidar com um território ainda mais político, ainda mais vigiado, ainda mais panóptico. Esta transformação do território agravou ainda mais a crise da experiência já denunciada por importantes filósofos ao longo dos últimos cem anos, de Walter Benjamin que alertou para um empobrecimento da experiência e mais recentemente Giorgio Agamben que acusou a sua total destruição. Num diálogo com esses filósofos da experiência e outros ligados aos espaços existenciais, discuto a importância da experiência do território para as práticas artísticas preocupadas com a *paisagem crítica contamporânea*. Após conduzir o leitor por essa reflexão sobre a crise da experiência, sua radicalização durante a pandemia e

de objetos acionados por mecanismos e video-instalações, e outra de intervenção urbana, voltada para espaços públicos. Foi fundador e integrante do coletivo Projeto de Arte Entorno, entre 2000 e 2004. Desde 1998 tem realizado exposições individuais; concebido, participado, colaborado e organizado, inúmeros eventos, tais como: Exposições coletivas, workshops, cursos, aulas públicas ou conferências. Recebeu prêmios e distinções estando representado em instituições e coleções privadas.

suas implicações sobre o território das práticas artísticas da paisagem; o artigo procura esboçar algumas estratégias possíveis de reação, para vencer a crise da *experiência do território* por meio da apropriação do conceito de "modos de existir" do antropólogo e filósofo Bruno Latour e suas mediações em rede. O artigo busca apontar caminhos teóricos e estratégicos que permitam —mesmo em momentos de suspensão do território e sua consequente crise da experiência— encontrar poéticas críticas nas mediações em rede entre os territórios do social, do político, do cultural, da técnica e do geográfico das paisagens reais.

Palavras-chave: Arte contemporânea; paisagem; território; pandemia; crise da experiência; mediações.

Resumen

En música un sostenido es un accidente que eleva la altura de la nota a un semitono. Una nota sostenida está siempre en el espacio entre una nota natural y otra, es una mediación, una región de frontera tonal. Mismo siendo un accidente musical, las notas y los acordes sostenidos tienen funciones importantes en la composición musical, por un lado, permite y facilitan el pasaje entre un acorde y otro, pero, sobre todo, sirven para provocar la ruptura necesaria para cambiar el tono de la música, enriqueciendo y potenciando la melodía y la harmonía. Partiendo de esta metáfora musical, propongo en este artículo el concepto de territorio sostenido, para discutir la crisis, de lo que llamo, la experiencia del territorio en el ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas para el espacio urbano. El territorio sostenido se refiere a los territorios de los espacios urbanos durante el periodo crítico de la pandemia, cuando las medidas de restricción de uso y circulación eran impuestas en las ciudades y países tales como el: lockdown, distanciamiento social, toque de queda y otras tantas que delimitaban las áreas y los horarios en los que cada uno podría estar en el espacio público. El territorio que aprendemos a habitar durante la pandemia era un territorio restringido, reducido, virtualizado, confiscado y en suspenso. Ahora, con el avance de la vacunación, recuperamos el derecho de utilizar y circular por los espacios públicos, pero durante más o menos un año y medio, tuvimos que aprender a lidiar con el territorio aún más político, aún más vigilado y aún más panóptico. Esta transformación del territorio agravó aún más la crisis de la experiencia ya denunciada por importantes filósofos al largo de los últimos cien años, Walter Benjamin alertó sobre el empobrecimiento de la experiencia y recientemente Giorgio Agamben, que acusó su total destrucción. En un diálogo con estos filósofos de la experiencia y otros contactados a los espacios existenciales, discuto la importancia de la expe-

riencia del territorio para las prácticas artísticas preocupadas con el paisaje crítico contemporáneo. Después de conducir al lector por esta reflexión sobre la crisis de la experiencia, su radicalización durante la pandemia y sus implicaciones sobre el territorio en las prácticas artísticas del paisaje; el artículo provoca esbozar algunas estrategias posibles de reacción, ara vencer la crisis de la experiencia del territorio por medio de la apropiación del concepto de "modos de vivir" del antropólogo y filosofo Bruno Latour y sus mediaciones en red. El artículo busca apuntar a caminos teóricos y estratégicos que permitan momentos de suspensión del territorio y su consecuente crisis de la experiencia para encontrar poéticas críticas en las mediaciones en red ente los territorios de lo social, de lo político, de lo cultural, de la técnica y de lo geográfico de los paisajes reales.

Palabras clave: Arte Contemporáneo; paisaje; territorio; pandemia; crisis de experiencia; mediaciones

Introdução

Escrevo a partir da cidade do Porto em Portugal, o território do meu confinamento. Escrevo no início de 2022, data em que completamos, globalmente, dois anos da Pandemia de Covid-19, o vírus que se espalhou pelo mundo mudando todos e tudo, e nesse movimento de transformação, principalmente durante o período crítico da pandemia, a noção de território não ficou imune. O território, que aprendemos habitar durante a pandemia era então um território restringido, reduzido, virtualizado, confiscado, suspenso. Agora, com o avanço da vacinação, aos poucos recuperamos o direito de usufruir e de circular pelos espaços públicos, mas durante mais ou menos um ano e meio —antes do surgimento das vacinas, quando o vírus criava suas mutações e se alastrava como vento pelo planeta fazendo milhares de vítimas— tivemos que aprender a lidar com um território ainda mais político, ainda mais vigiado, ainda mais panóptico.

Esse período de um ano e meio ao que me refiro, é uma média de Portugal, um número relativo, mas considerando todas as sete regiões de Portugal —incluindo a área continental, mais as ilhas da Madeira e dos Açores— e os muitos distritos que compõem essas regiões, podemos afirmas que o tempo médio de restrições territoriais durante a pandemia durou um ano e meio. A relatividade deste número era movida pela gravidade. Em cada lugar, a duração do tempo crítico da pandemia oscilava para mais ou para menos, dependendo da velocidade e da severidade com que o contágio se disseminava pelas

diferentes regiões do globo. Estas diferenças de velocidade em relação ao número de contágios por área e quantidade de habitantes, e em relação à taxa de letalidade da variante do vírus em questão, levou os governos de cidades e países a restringir ainda mais as fronteiras, tentando evitar que uma determinada variante do vírus cruzasse as linhas divisórias territoriais e avançasse ganhando terreno e ceifando vidas. A implementação de Barreiras Sanitárias que limitaram a circulação entre municípios e países veio somar-se às outras medidas restritivas, impostas pelos governos, de permanência e circulação que recaíram sobre os territórios, tais como: *lockdown*, distanciamento social, toque de recolher e outras tantas que delimitavam a área e os horários em que cada um poderia estar e andar no espaço público.

Vim para Portugal no final de setembro de 2019, a convite da Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho (EAAD/UM) para lecionar nas cadeiras Atelier III e Espaço Território e Contexto da Licenciatura em Artes Visuais, curso recém-criado quando comecei a lecionar. O curso havia completado apenas um ano de existência quando iniciei meus trabalhos académicos, tudo parecia promissor, novo e desafiante. Desvendar os espaços, os lugares e os territórios de uma nova cidade —como tantas outras vezes ao longo dessa minha vida de imigrante e de artista nómada— era, mais uma vez, um alegre desafio, e estava, mais uma vez, entusiasmado com esta nova jornada de descobertas e aprendizados acerca do território social, político, cultural, urbano e geográfico de um novo lugar. Praticar derivas em busca do conhecimento de um novo território na sua transversalidade, exercitar e recriar processos de alteridade na aproximação do Outro diverso e estrangeiro, e por fim, experimentar e investigar novos e distintos modos de viver e de coexistir, era a ordem do dia nesses entusiasmados primeiros dias da minha chegada à cidade, nesses, agora distantes e saudosos, dias pré-pandémicos do final de 2019.

Fui convidado para lecionar nestas cadeiras, porque havia acabado de defender minha tese de doutorado intitulada *A paisagem r*ádio-mapa *e o Projeto Radionómada,* onde, partindo de uma proposta artística, busquei investigar os territórios da experiência da paisagem em relação ao homem, à técnica e à geografia. A questão colocada nesta minha investigação de doutoramento foi: ¿De onde advém a potência crítica do fazer artístico relacionado à paisagem contemporânea e quais são os seus conceitos fundadores? Por se tratar de uma investigação teórico/prática, optei por responder a essa questão propon-

do uma nova categoria para a paisagem que chamei de *paisagem rádio-mapa*[38] e discutir, com base na experiência artística desta categoria, os caminhos da paisagem contemporânea e sua atualização. A *paisagem rádio-mapa* é uma cartografia sonora-poética da paisagem que instrumentaliza as ondas de rádio como instrumento coletivo de desenho de mapa e a geografia do território como cartógrafo espontâneo de mapas sonoros. A *paisagem rádio-mapa* é uma linguagem artística e o *rádio-mapa* o seu objeto no mundo, uma página de internet que mostra a localização e o deslocamento do artista/caminhante no mapa, transmitindo em tempo real as rádios analógicas do local. O *rádio-mapa* nasce da combinação entre: uma caminhada de longa distância em forma de viagem, a captação de ondas de rádio em deslocamento, a transmissão dessas ondas de rádio em tempo real para a internet e um mapa com rastro e geolocalização.

Esta experiência artística em *paisagem rádio-mapa* realizada durante a investigação chamou-se *Projeto RADIONÔMADA*. O projeto consistiu em uma caminhada de 43 dias pelo interior da Península Ibérica entre Barcelona e Porto e na criação de um *rádio-mapa*: uma estação de rádio digital com transmissão ao vivo e com interface gráfica de mapa com rastro e geolocalização sobre a plataforma do Google Maps. Tratou-se de um projeto artístico de mapeamento das narrativas das rádios locais e dos *eventos geosonoros*[39] que indicam o comportamento das ondas de rádio durante sua propagação no espaço em relação à paisagem geográfica dos territórios. O projeto teve duas faces simultâneas e relacionadas. Uma das faces foi a caminhada pelos caminhos, estradas, aldeias, vilas e cidades do norte da Espanha e de Portugal, com uma mochila equipada com um rádio analógico e uma antena auxiliar, própria para a faixa FM, capturando as emissões das rádios locais por onde passou nosso percur-

38 Irei usar negrito e itálico em todos os conceitos por mim propostos, tanto os criados durante o desenvolvimento da investigação de doutorado e recuperados aqui nesta reflexão teórica; quanto os novos, criados especificamente para este artigo.

39 Este conceito foi criado para denominar os eventos sonoros —tais como ruídos, sobre posição de sons, entre outros— consequência da interação entre as ondas de rádio com a geografia durante seu deslocamento. Como sabemos as ondas de rádio são um fenómeno físico, ondas eletromagnéticas que atravessam o espaço a partir de um emissor até um receptor, neste deslocamento sofrem interferência da geografia ao bater em edifícios e montanhas, ao se prolongar pelas planícies, ao enfraquecer no vale. Os *eventos geosonoros* são o resultado sonoro desta interação.

so e os *eventos geosonoros* resultantes da captura nómada de ondas de rádio. A outra face do projeto consistiu em retransmitir via streaming, ou seja, ao vivo pela internet, o áudio das emissoras locais captado pelo rádio analógico que levamos na mochila. O áudio do rádio analógico foi digitalizado e enviado em tempo real para Radionomade, o sítio criado na internet para hospedar o *rádio-mapa*. A interface gráfica relaciona o som transmitido ao lugar correspondente da sua captura no mapa.

Propus a *paisagem rádio-mapa* como expressão artística e a criação de um mapa conceitual que me permitiu identificar quais são principais teorias da arte que nela se cruzam e como estas articulam sua capacidade de inserção nos espaços reais do social, político, cultural e geográfico da paisagem, por meio da interação e do diálogo com algumas correntes de pensamento vindas das ciências sociais e da filosofia. O primeiro mapa conceitual que foi necessário estruturar foi o dos territórios metaestáveis da *paisagem rádio-mapa*. Estes territórios são: a paisagem sonora; a paisagem relacional; a paisagem etnográfica; a paisagem geográfica e a paisagem-mapa. Num segundo momento, estes territórios foram agrupados conceitualmente sob o conceito mais amplo de *paisagem vivida,* que se refere à experiência real do corpo na paisagem e suas relações de alteridade com o Outro social, técnico e natural da paisagem. Com base em importantes teorias da arte contemporânea, destaquei o aspecto discursivo e processual das práticas que resultam da vivência nos territórios reais da paisagem, propondo o conceito de *paisagem nómada e narrativa* como marca existencial dessas práticas. Por fim, sugeri o conceito de *paisagem crítica contemporânea*, como um coeficiente de sucesso da inserção crítica da *paisagem nómade e narrativa* no espaço social, técnico e natural dos territórios do real. Sumariamente, o mapa dos territórios existenciais da paisagem é composto por três conceitos interligados, sendo a *paisagem vivida* o próprio fenómeno da experiência do território e por isso o conceito gerador da *paisagem nómada e narrativa*, que por sua vez, se refere aos deslocamentos e discursos que esta experiência do território produz e que potencializa o acontecimento da *paisagem crítica contemporânea* que é sua realização, seu sucesso, sua inserção crítica no mundo. A proposta foi refletir sobre um sistema crítico operado pela experiência e pela técnica que se ajuda a articular a complexidade dos territórios da paisagem nas poéticas visuais.

Esta breve descrição da minha investigação de doutorado se faz necessária para situar o leitor sobre o mapa dos territórios existenciais da paisagem daquela investigação, pois eles iram servir para orientar e situar nossa presente

reflexão sobre a crise do território quando este se encontra sob o julgo de medidas restritivas de uso e circulação. O que me proponho fazer neste artigo, é investigar sobre o ponto de vista das práticas artísticas da paisagem, este novo território transformado pelas medidas de restrição de uso e circulação durante a pandemia e que aqui agrupo sob o conceito de *território sustenido*. Mas especificamente, pretendo investigar as possibilidades poéticas e críticas deste novo território para as práticas artísticas que se ocupam das paisagens reais do espaço urbano.

Nos instrumentos tonais utilizamos escalas, que são sequências ordenadas de notas que tem como função orientar o músico na composição e na execução. Elas são dispostas em intervalos de tons e semitons, que representam a distância de uma nota para outra. Desta maneira, entre as notas naturais que conhecemos (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si) existem outras notas que contém acidentes tonais, que são os sustenidos e os bemóis. Neste caso específico, e para auxiliar-nos nesta reflexão sobre os modos possíveis de coexistência em territórios afetados por medidas restritivas, iremos nos preocupar apenas com os sustenidos, pois são estes que elevam a tensão da nota em um semitom. O desafio é partir desta metáfora musical, para tentar entender como é afetada a relação entre a prática artística contemporânea da paisagem e o território real dos espaços urbanos, nesta nova situação em que o território tem sua potencialidade simbólica e semântica comprometida pela destruição da *experiência do território* que as medidas de restrição impõem, onde a tensão que envolve o território se encontra um semitom acima da sua tensão natural.

Para investigar a crise da experiência no território para as práticas artísticas dos espaços urbanos, trago o conceito de *experiência do território,* que se refere à vivência do artista/investigador no espaço urbano onde intervém. Vou articular conexões entre os territórios constitutivos das paisagens urbanas, propondo redes que busquem driblar a crise da experiência, propondo modos possíveis para as práticas artísticas voltadas para os territórios do real coexistir com o *território sustenido*. O intuito é tentar apontar algumas estratégias possíveis neste território de exceção, que sirvam como antídoto, amenizando o impacto sobre a destruição da *experiência do território,* e por conseguinte ampliando as possibilidades de realização de uma *paisagem crítica contemporânea*, mesmo em situações de exceção do território.

Como vimos em música, o sustenido é um acidente que eleva a altura da nota em um semitom, há um tencionar da nota que faz com que ela seja co-

locada em suspensão, isto foi o que aconteceu ao território do espaço público durante os anos 2020 e 2021, no período mais grave da pandemia do corona vírus, o território foi transformado em um agudo modelo panóptico, onde a vigilância chegou ao ponto de estabelecer fronteiras dentro do próprio perímetro urbano, barreiras eram definidas pela exigência do passaporte vacinal para o ingresso em determinadas zonas da cidade construída. Eram medidas restritivas necessárias.

É importante esclarecer que não se está aqui questionando a implementação de tais medidas, sei que para conter uma pandemia elas muitas vezes são inevitáveis; o que se quer aqui é investigar de que maneira as necessárias medidas restritivas de circulação no período pandémico afetam a nossa *experiência do território* e de que forma isto compromete a abordagem artística sobre a paisagem e seu acontecimento como *paisagem crítica contemporânea*. Também sabemos que o surgimento dessa pandemia, e de outras, tem uma forte ligação e em muitos casos são consequência direta do uso exploratório e indiscriminado que fazemos dos recursos naturais e do meio ambiente, em outras palavras, a questão das medidas de restrição de circulação do território é consequência do uso que damos aos territórios ambientais, naturais, geográficos; mas aqui não iremos nos deter nessa questão ambiental, pois isto implicaria um outro artigo.

O que proponho, num primeiro momento neste artigo, é que aceitemos a premissa, colocada na minha investigação de doutorado, de que: a *paisagem vivida*, que corresponde à experiência vivida pelo artista/investigador nos territórios do real da paisagem, é a única capaz de produzir uma *paisagem crítica contemporânea*, ou seja, uma paisagem geradora de deslocamentos com potência crítica sobre os territórios do social, do político, do cultural, do técnico e do geográfico do espaço urbano. Apenas a *paisagem vivida* traz a *experiência do território* necessária para se realizar a *paisagem crítica contemporânea*, que se refere ao coeficiente de sucesso de uma prática artística sobe o real da paisagem. Este coeficiente de sucesso é medido pela amplitude no campo de possibilidades que uma determinada prática artística tem de se transformar em uma poética capaz de dialogar com a diversidade das camadas territoriais que formam a trama de uma paisagem. Uma vez aceita esta premissa, iremos buscar o acontecimento da *paisagem vivida* no *território sustenido*, tentar descobrir se é possível modos de coexistência destes dois conceitos, e se for possível, quais são seus modos de estar e de significar? Faremos isto através de novos cruzamentos teóricos com a antropologia e a filosofia.

A *paisagem vivida* se refere à experiência da paisagem que se dá nas conexões e camadas da diversidade do território, sabemos de antemão que é a vivência da paisagem a responsável por gerar os deslocamentos e os discursos que compõem a *paisagem nómada e narrativa* e que só está garante o compromisso com o "presente histórico"[40]. Então a questão atual é: se no *território sustenido* o que está em jogo é justamente o desaparecimento da *experiência do território*, portanto a possibilidade da *paisagem vivida* se realizar, então quais serão as estratégias possíveis que podem vir a servir como antídoto contra essa desaparição? Como combater essa radicalização na destruição da experiência em tempos excecionais de restrição da circulação e consequentemente do empobrecimento da existencia e da coexistência no território dos espaços públicos? Como, apesar da crise territorial em momentos de exceção, podemos encontrar a *paisagem vivida* no *território sustenido* de modo a conseguirmos produzir uma *paisagem nómada e narrativa* que nos conduza à *paisagem crítica contemporânea*?

Apesar de ter pelo menos duas décadas de prática artística para espaços públicos, quando cheguei a Portugal tinha acabado de me tornar doutor em paisagem contemporânea com ênfase no cruzamento entre a geografia cultural, a filosofia, as ciências sociais e as práticas artísticas sobre o território, uma formação que respondia bem às necessidades do recém criado curso de Linguagens em Artes Visuais da Universidade do Minho, curso este que, por um feliz acaso, apontava também, desde sua origem, na direção de ser um curso de artes visuais com foco no território, na paisagem e em uma abordagem das práticas artísticas nómadas, em especial nessas cadeiras para as quais eu fui convidado. Esta vocação para o território do novo curso de artes visuais deve-se, entre outras coisas, ao curso nascer associado a uma escola de arquitetura e a um laboratório de investigação que tem como foco estas mesmas temáticas. O Laboratório de Paisagem, Património e Território (Lab 2PT), do qual hoje faço parte, é formado por investigadores oriundos das artes, da arquitetura e da geografia.

40 Estamos usando este conceito a parir do entendimento dado no livro *Anywhere or not all – Philosophy of Contemporary Art* de Peter Osborne (2013). Nele o autor nos apresenta sua teoria filosófica sobre um novo paradigma para as artes visuais e nele o "presente histórico" é definido como o contexto sociopolítico e cultural presente no lugar e na atualidade da obra.

No final de 2019 o desafio estava posto e era duplo, travar conhecimento geográfico e conceitual com os territórios do meu novo habitat e lecionar o que havia passado alguns anos investigando na teoria e na prática, ou seja, como investigador académico e como artista da paisagem. O que eu, nem ninguém, poderia prever, é que o desafio se radicalizaria em função de um novo contexto territorial onde a livre circulação foi suspensa e o território ficou em sustenido, acima um meio tom na sua colocação tonal habitual na escala natural. Muitos não entenderam a necessidade sanitária que obrigava a tomada destas medidas restritivas do território. Milhares de pessoas saíram às ruas das mais importantes capitais do mundo e principalmente da Europa, para protestar contra a vacinação e as medidas de restrição associadas à pandemia de Covid-19. As manifestações acabaram em caos e confronto com a polícia. Objetos eram arremessados contra prédios públicos e privados, contra monumentos e contra os agentes de repressão. A polícia por outro lado respondia com canhões de água e bombas de efeito mortal.

Para os agentes públicos, era necessário retirar as pessoas dos espaços públicos de circulação era necessário dispersar a multidão. Assim uma pós a outra, cidades ao redor do planeta como Rio de janeiro, Porto, Barcelona, Bruxelas, Paris, Munique, Santiago do Chile, entre muitas outras, foram palco de inflamadas manifestações pelo direito de ir e vir, pelo direito de ocupar os territórios físicos e simbólicos das grandes cidades. Estas medidas que colocaram a noção de território e de espaço público em cheque, passavam também por uma nova forma de demarcação territorial, que definia o território dos vacinados em oposição ao território dos não vacinados, de modo que alguns governos, e a União Europeia como um todo, implementaram um passaporte vacinal, que permitia a entrada ou não num determinado país ou município e até mesmo a entrada ou não em territórios urbanos construídos dentro do perímetro urbano, como restaurantes, cinemas, teatros, academias, etc. Volto a dizer que este artigo não participa desses questionamentos sobre as medidas de restrição do território, mas é importante que o leitor rememore os momentos de tensão que envolveram o *território sustenido* nesse período.

Para dar resposta a este desafio, tanto no campo artístico da minha prática poética, quanto no campo do ensino e da investigação teórica, me propus observar onde radica a principal crise do território em momentos de restrições em relação à ocupação e à circulação e de que modo podemos buscar, nessas circunstâncias, estratégias para a realização de uma *paisagem vivida*, ou seja, marcada pela experiência, pois sabemos que só assim se realiza uma *paisa-*

gem crítica contemporânea. Queria saber o que implicava a presente situação de suspensão do direito de estar, de ir e vir no espaço público para as práticas artísticas que se ocupam dos espaços urbanos. O qué deixa de acontecer, o qué é suprimido, o que é apagado, o qué desaparece, ¿pelas vias das medidas de restrição do território? Depois de algumas derivas e alguma experimentação sobre este novo *território sustenido*, a resposta veio ao meu encontro: o que é suprimido quando o território se encontra em suspensão, o que está em risco é justamente a *possibilidade do encontro*.

Os encontros que se dão nos territórios do espaço público —cruzamentos, esquinas, ruas, praças e esplanadas— são os responsáveis pelo fenómeno da *experiência do território*, são causa e efeito da sua realização plena. Dito de outro modo, a possibilidade do encontro é o gatilho inicial da experiência do território e, esta última fundamenta a *paisagem vivida* que move a *paisagem nómada e narrativa* na direção da *paisagem crítica contemporânea*. É a possibilidade do encontro que amplia o campo simbólico e semântico do território que faz da paisagem um espaço possível para a coexistência do "presente-histórico": das relações de poder, das tensões políticas, das trocas sociais e culturais, do acontecimento poético. O apagamento da possibilidade do encontro nos obriga a pensar em novos modos de coexistência, por meio de outros modos de co-ocupação e de co-circulação nos espaços urbanos. Os encontros com o Outro do território, com o urbanismo do território, com os objetos técnicos do território e com as conexões que movem as narrativas destes encontros, são os que tencionam, dimensionam, constroem e desconstroem a potência crítica da *experiência do território*.

Precisamos pensar estratégias de co-circulação, de co-ocupação e de coexistência entre os agentes dos espaços urbanos que movimentam os modos da experiência do território. Com base nesta introdução aos territórios existenciais da paisagem oriundos da minha investigação de doutorado, e depois da apresentação das novas questões que movem este artigo e dos novos conceitos que aqui trago e proponho, como peças para a seguinte articulação poética de conceitos, nomeadamente: o território sustenido, a experiência do território e a possibilidade do encontro, inicio minha argumentação na tentativa de apontar caminhos de atuação em períodos de exceção do território, que ao que tudo indica, serão cada vez mais frequentes e severos, seja por questões sanitárias, ambientais ou bélicas.

A paisagem vivida e a crise da experiência do território

Partimos portanto, do ponto em que sabemos que a paisagem vivida é o território existencial da paisagem que precisamos buscar no novo território sustenido, pois é esta que traduz a *experiência do território*, que produz a *paisagem nómada e narrativa* e que conduz à *paisagem crítica contemporânea* que queremos encontrar. Sabemos também que o índice de acontecimento da *paisagem vivida* depende diretamente do maior ou menor índice em que a possibilidade do encontro se apresenta em um determinado território, e sabemos também que o território sustenido apresenta um baixíssimo índice da presença da possibilidade do encontro.

A *paisagem vivida* se refere, às relações de alteridade que se tecem no espaço público quando há a possibilidade do encontro, ela atua como um agenciamento conceitual sobre os territórios da paisagem dinamizando trocas instaurando mediações, dando vida e motor à paisagem. A *paisagem vivida* opera articulando os movimentos de desterritorialização entre os territórios da paisagem e seus variados "modos de existência"[41]. Trata-se da experiência que se vive no corpo a corpo com a paisagem e que se dá no encontro com o Outro social, político, cultural, técnico e natural dos territórios. Esta paisagem com vida para além da biológica, fala dos modos do artista/investigador se relacionar com a exterioridade, com o meio ambiente que circunda uma prática artística para o espaço público, com seu componente humano, seu componente técnico e seu componente geográfico, é a experiência existencial da paisagem. Em terras contemporâneas, de desterritorializações, imersões e fluxos, a paisagem pede pela presença do corpo e por novos "modos de existência".

Os territórios da paisagem vivida, tem que ser os da experimentação corpórea e relacional dos territórios da paisagem, pois daí advém a experiência do território, do próximo e do distante, do relacional e da interação em vários níveis da paisagem. A *paisagem vivida* traduz a vivência da *experiência do território* e faz mediações como os diferentes "modos de existência" dos territórios

41 Fiz uma apropriação desse conceito presente no livro *Investigação sobre os modos de existência: Uma antropologia dos modernos* (2019) de Bruno Latour para me referir aos diversos modos em que um território pode existir para as práticas artísticas voltadas para os espaços urbanos, a saber: o território social, o território político, o território cultural, o território geográfico, entre outros.

da paisagem, com os modos "ser-no-mundo" (Heidegger, 2011) uma paisagem artística para o espaço urbano.

O conceito de *paisagem vivida* fui buscar —na época em que fazia a investigação para minha tese de doutorado— no trabalho do filósofo Otto Friedrich Bollnow, mais precisamente no livro *O Homem e o Espaço* (2008). Precisava de um interlocutor que me ajudasse a aproximar a experiência, como modo de estar e existir no mundo, à ideia de paisagem, que falasse da vivência própria do sujeito em relação ao território, e para isto Bollnow foi preciso. O filósofo apresenta o conceito de "espaço vivenciado", onde o espaço é entendido como um espaço subjetivo, produto da experiência concreta do homem no espaço, um espaço "concretamente vivido". O "espaço vivenciado" é o lugar onde a vida acontece, é um espaço como meio de uma experiência existencial do território. A questão do tempo como constituinte da existência humana, foi investigada na filosofia moderna antes e com mais ênfase do que a questão do espaço. O tempo da experiência (em oposição ao tempo físico e cronológico dos relógios), recebeu mais atenção do pensamento filosófico moderno que o espaço, talvez porque o espaço tenha sido visto durante muito tempo como algo externo e independente ao ser.

Desde Bergson quando apresenta a *durée*[42] no início do século XX, nos lembra Bollnow, a filosofia moderna vem se ocupando do tempo concretamente vivido, seguido por Heidegger que foi quem marcou a história do problema, levando a discussão do tempo vivido aos altos patamares da filosofia na sua ontologia existencial *Ser e tempo* (Heidegger, 2011). Também Sartre[9] e Merleau-Ponty (1999), trataram do tempo vivido. E a questão do tempo vivido não ficou restrita apenas à filosofia, também se mostrou interessante para as ciências humanas de um modo geral, em especial para a psicologia, onde o autor destaca Eugene Minkowski (2013 [1933]) e Graf Dürckheim (1932). A questão do espaço vivido demorou mais para ser estudada, um dos primeiros a investigar o assunto foi Lassen (1939), mas o assunto do espaço concretamente vivido só ganhou real destaque no meio filosófico, mais recentemente com a fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço* (2000).

42 Na filosofia de Henri Bergson, *durée* se refere a um correr do tempo qualitativo onde momentos se somam e se sobrepõem, oposto ao tempo físico, que é sucessivo e quantitativo.

Na construção do seu pensamento sobre o homem e o espaço Bollnow sustenta um diálogo com estes pensadores, e muitos outros, tanto os do tempo como os do espaço, mas é com quatro deles que constrói as bases da ponte para o "espaço vivenciado". Primeiro segue Bergson na sua definição da *durée* por oposição ao tempo físico, matematicamente mensurável, definindo também a primeira determinação do "espaço vivenciado", em oposição ao espaço euclidiano. Depois, em Minkowski e Graf Dürckheim, encontra o amparo teórico para suas primeiras formulações sobre o "espaço vivenciado", aderindo ao entendimento deles, que colocam a questão do espaço como uma questão de pertencimento, o homem pertence ao espaço e o espaço lhe pertence, é nele que se dá a existência humana. Minkowski, no seu livro sobre o *temps vécu*, desloca sua análise na direção do *espace vécu* e coloca assim:

> O espaço não se reduz, para nós, a relações geométricas, que determinamos como se nós mesmos, limitados ao simples papel de curiosos observadores científicos, nos encontrássemos externos a ele. Vivemos e agimos no espaço, e no espaço se dá tanto a nossa vida pessoal como a vida coletiva da humanidade. (Minkowski, 1933, p. 367, citado por Bollnow, 2008, p. 17)

E Graf Dürckheim reafirma a questão de um espaço que se dá ao homem, como algo do qual ele faz parte, e portanto lhe pertence, mas destaca a ambivalência desse pertencimento:

> O espaço vivido é para o self um meio de realização em carne e osso, antiforma ou expansão, intruso ou guardião, passagem ou permanência, estrangeiro ou pátria, material, local de realização e possibilidade de evolução, resistência e fronteira, órgão e adversário desse self em sua realidade instantânea de ser e viver. (Dürckheim, 1932, p. 389, citado por Bollnow, 2008, p. 18)

E finalmente em Heidegger e na sua concepção do espaço como constitutivo da existência humana, que Bollnow, vai encontrar o componente que faltava para conceituar o "espaço vivenciado", não somente como pertencente a existência espacial do homem mas como constitutivo da sua própria existência. Aqui trata-se da espacialidade da existência humana, do "ser-no-mundo". Quando Heidegger investigou o tempo vivido, não teve como se desviar de pensar o tempo em relação ao espaço, e então ele desloca o dispositivo do "ser-em" que

opera a ontologia do ser no tempo, para o "ser-no-mundo" que paralela e analogamente opera a ontologia do ser no espaço.

> O ser-em significa uma constituição ontológica da presença e é um existencial. Com ele, portanto, não se pode pensar em algo simplesmente dado de uma coisa corporal (o corpo humano) "dentro" de um ente simplesmente dado (...) O ser-em é, pois, a expressão formal e existencial do ser da presença que tem a constituição essencial do ser-no-mundo. (Heidegger, 2011, p. 92, citado por Bollnow, 2008, p. 21)

A partir daqui, pela aproximação que fazemos do "espaço vivenciado" de Bollnow na direção da *paisagem vivida* podemos dizer que está em oposição à paisagem geométrica da perspectiva e da representação e que ela é o lugar que acolhe a diversidade da experiência do território como um território pertencente à existência do ser e à existência do próprio território, em seus diferentes "modos de existência". Com Bachelard (2000) o diálogo concentra-se mais nos capítulos em que discute o significado dos espaços abertos e fechados, da casa, do abrigo, da "função ancestral do habitar" como diria Bachelard. Mas no que tange a questão específica do "espaço vivenciado", embora reconheça a importância do aporte do filósofo do "espaço feliz" para a discussão do espaço da experiência, Bollnow diz ter dificuldades em encontrar pontos em comum de pensamento com Bachelard, em função de uma perspectiva diferente sobre a questão da percepção do espaço da vivência, como deixa claro nestas linhas sobre o filósofo francês:

> Ele vem da filosofia das ciências naturais e de um conceito de conhecimento nelas orientado. De tal ponto de vista, as experiências do espaço vivenciado não lhe parecem conter conhecimento objetivo. Ele as aponta como algo meramente subjetivo, obra da força de imaginação poética. (Bollnow, 2008 p.19)

O que interessa a Bollnow no conceito de "espaço vivenciado", do qual nós apropriamos para apresentar o conceito de paisagem vivida na tese de doutorado e que retomamos nesse artigo é a experiência que nasce dos agenciamentos e das mediações entre os vários agentes que compõem o espaço físico, e principalmente, como este espaço se constitui para o sujeito a partir da experiência do território. A *paisagem vivida* é o lugar onde vive a experiência do território.

Discutir a importância da experiência para o fazer artístico contemporâneo que se ocupa da paisagem, é discutir a própria natureza do conceito de *paisagem crítica contemporânea*. Este foi o ponto de partida que adoptei quando propus o conceito. Muitas referências teóricas ajudaram a compreender onde se situava e como operava a experiência do território sobre os processos do fazer artístico preocupado com a construção de paisagens com potência crítica, entre elas está a nova ontologia para a arte apresentada pelo filósofo Peter Osborne em seu livro *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art* (2013), sob o paradigma de uma prática artística "Pós-conceitual". Para Osborne o início deste novo paradigma se dá na década de 1960 com o aparecimento da arte conceitual, porém, argumenta que a arte conceitual transcende os limites como paradigma histórico, já que toda obra de arte é essencialmente conceitual, pois em princípio, independente do meio, é produto de uma ideia ou conceito. Portanto, para participar do novo paradigma "Pós-conceitual", não basta ser conceitual, segundo o autor, o novo paradigma exige que uma obra de arte transcenda as categorias de linguagem e de meio, se unificando na ideia que as governa, e principalmente, que suas materializações sejam consequência de mediações com o presente social, político e cultural do seu tempo, o que vai chamar de "presente-histórico".

O livro de Osborne propõe uma abordagem filosófica para a arte contemporânea que incorpora à reflexão filosófica a historiografia e a crítica de arte. Trata-se de uma filosofia crítica a favor da "arte crítica"[43] contemporânea e para isto põe em jogo dialético a autonomia da obra de arte frente ao "fato-social", tendo os meios, as mídias, as linguagens, as categorias artísticas, como mediadores. A experiência do território, que trouxemos neste artigo como conceito operador desse jogo dialético entre o "fato social" e as narrativas nómadas e poéticas das práticas artísticas da paisagem, pretende, se não garantir, pelo menos ampliar a possibilidade de modos de coexistência de uma "arte crítica" com as poéticas resultantes da categoria artística voltada para o território real dos espaços urbanos.

43 Este conceito de Peter Osborne (2013) deriva da "imagem crítica" de Didi Huberaman e é usado pelo filosofo norteamericano para se referir à produção artística "Pós-conceitual", portanto comprometida com o "fato social e com o "presente histórico". O conceito de "paisagem crítica contemporânea" apresentado por mim na tese de doutorado e recuperado neste artigo, é também fruto desta derivação.

O conceito de *experiência do território* atua sobre as conexões rizomáticas que movem os territórios do político, do social, do cultural, do técnico e do geográfico pelas linhas de fuga que permitem a sua desterritorialização. Age orientando e dinamizando as trocas e as sobreposições dos vários agentes presentes e atuantes no território. Para a epistemologia a palavra território reflete o entendimento do espaço físico como uma área delimitada, um cerco, sob a posse de um animal, de um grupo de pessoas, de uma organização ou de uma instituição. Na política contribui para consagrar a ideia de um Estado Nação, já nas ciências biológicas serve para demarcar a área de existência de uma determinada espécie ou a coexistência de um grupo harmónico de espécies. Seja como for, o território é sempre sobre demarcar e delimitar uma determinada área sob posse de algo ou alguém, grupos biológicos, sociais, políticos, culturais, étnicos e suas muitas instâncias de poder.

Portanto, não é apenas sobre limites territoriais, mas sobre a trama de conexões e mediações entre os modos de coexistir nesses limites e em relação ao que está fora desses limites. O território é sobre os jogos dinâmicos que se travam nos processos de mediação das relações fronteiriças entre os territórios. Isto fica claro se pensarmos em termos da geografia humana onde o conceito de território surge inserido na proposta de geografia política de Friedrich Ratzel, como sendo o espaço sobre o qual se define o Estado. Não apenas o Estado no sentido tradicional mas toda e qualquer forma de organização política, social e cultural, como é o caso de grupos aborígenes, africanos ou americanos, mas sempre se refere ao tecido que costura as relações de um povo. A palavra território é sobre a tensão das mediações nos processos de troca promovidos pelas categorias sociais.

Embora entenda a arte como produtora autónoma de significado, Osborne (2013) é claro ao afirmar que para além da sua autonomia a arte é sobretudo um "fato social", portanto depende das categorias sociais e que justamente essa tensão, entre uma total liberdade, fruto da sua autonomia, por um lado, e a sua total dependência do contexto cultural e sociopolítico onde está inserida, por outro, é o que lhe garante a sua potência crítica e a sua consequente qualidade artística. O que equivale a dizer, que a potência paradigmática de uma obra de arte, sobre este aspecto, radica na qualidade dialética presente no trabalho, na sua capacidade de produzir encontros e de participar transversalmente da *experiência do território*.

O texto de Osborne (2013) constrói um discurso crítico e filosófico para o fazer contemporâneo em arte adotando o princípio das categorias da *Teoria Estética* de Theodor Adorno, como bússola filosófica. O autor põe em prática os princípios do filósofo da Escola de Frankfurt, onde este coloca que uma filosofia da arte deve começar a partir de uma reflexão sobre a natureza histórica e social das categorias. Olhar para a obra de arte pela perspectiva da lente de um determinado contexto histórico e sociocultural, oferece a possibilidade de uma visão crítica da sociedade a qual pertence e a qual deve seu potencial dialético.

Para o filósofo a arte contemporânea funciona como um eficiente mediador entre cultura e sociedade que permite uma visão crítica do "presente histórico", o que significa dizer: uma visão crítica dos fenómenos culturais, sociais e políticos no tempo e no lugar presente da obra. Neste caminho o filosofo busca a distinção entre as práticas conformistas e as práticas críticas, sendo as práticas críticas as responsáveis por inaugurar esta nova ontologia "Pós-conceitual" para o fazer em artes. A "arte crítica" nasce de uma "negação determinada" da mídia tradicional em busca de uma reflexão do "fato social". Osborne (2013), argumenta que para um trabalho ter potência crítica, ele deve ser um reflexo das condições sócio-políticas e culturais em que atua. O autor ainda destaca que para o fazer artístico contemporâneo, as principais preocupações temáticas passam necessariamente pela questão do lugar e da memória, temáticas que o autor discute nos capítulos *Art Space* e *Art time* consecutivamente. Por ora, neste texto, vamos nos ater às mediações com o "fato social" e com o "presente histórico" que promovem a arte para uma "arte crítica", e que na apropriação que faço destas ideias, se congregam no conceito de experiência do território para promover a *paisagem crítica contemporânea*.

Este entendimento do território a partir da experiência que nasce da vivência do território, ecoa também no "praticante ordinário da cidade" isto é o mesmo que dizer nas palavras de Michel de Certeau (1998), no homem comum que caminha e experimenta a cidade. Quando de Certeau nos fala das *Práticas do espaço* título da terceira parte do seu livro *Invenção do cotidiano* (1998), faz logo a diferenciação entre duas formas de ler a cidade. Uma ligada ao olhar distante do *voyeur,* que olha do alto como vê Ícaro em seu vôo, (na metáfora mitológica de que se vale o autor), um olhar panóptico, administrativo, que corresponde ao olhar do urbanista e do cartógrafo, um olhar inventado, de cima "como nas pinturas medievais", um olhar que se furta da vivência e da experiência do contato, um olhar topográfico, racional, euclidiano, um olhar que mais tarde vai ser associado pelo autor à visão do mapa. E um outro,

que é o olhar da proximidade, de dentro, o olhar do "praticante ordinário da cidade", o olhar de Dédalos. Um olhar que não se intimida no enfrentamento um olhar de frente, que se entrega ao labirinto um olhar a deriva. Um olhar que faz mediações e instaura novos "modos de existência", que experimenta.

Em oposição à racionalização da visão do mapa convencional, este novo olhar vai à procura do encontro, da experiência, da vivência. Esta é a missão do artista/investigador, buscar pela proximidade do território, se enredar nas tramas, se aventurar nas camadas do território. O artista/investigador deve-se lançar as ruas e ir de encontro aos territórios metaestáveis da paisagem, não mudar de calçada quando encontra a tensão dos modos de coexistência do território. Provocar a alteridade e ir de encontro ao Outro, subjetivo, geográfico e técnico do território, e instaurar mediações entre a prática artística e o "presente-histórico". O processo de aproximação da experiência do território não deve ser configurado como uma aproximação do *voyeur*, mas sim como uma aproximação de contato, que se relaciona, que adentra, procura o conflito, a diferença das semelhanças e se mistura. A estratégia de aproximação do território deve ser capaz de ouvir não apenas o grito do território, mas também seu sussurro, seu cochicho.

Esta é a experiência do território que nos interessa, a que se vive de perto, de tão perto que se confunde, se funde, aquela experiência que transcende as categorias como aparece na metáfora de Robert Smithson quando este fala da experiência do caminhar em relação à visão: "O caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés podem ver" (Cordeiro, 2019, p. 37). De Certeau coloca que para ver esta cidade "desconhecida", ou como diria Ítalo Calvino[44] (1990) "invisível", e eu

44 No livro *As cidades invisíveis* (1972), o escritor italiano Italo Calvino, na voz do seu personagem principal o conquistador Marco Polo, descreve as cidades imaginárias encontradas em suas viagens ao imperador Kublai Khan. Suas descrições sempre enfatizam os aspectos narrativos constituintes das paisagens, e como se sua narrativa sobre as cidades sempre se encontra outras narrativas inerentes a paisagem, como quando descreve Zaíra, por exemplo, uma das tantas cidades do império: "Uma descrição de Zaíra como e atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras" (Calvino, 1990, p. 14).

digo *paisagem vivida,* o artista/investigador precisa de certos procedimentos específicos uma postura e um olhar diferenciados, e que só assim se escreve a narrativa do sensível dos territórios, mas não uma narrativa no sentido tradicional da literatura ou do urbanista, e sim mais próxima da narrativa do poeta, do músico ou do etnógrafo.

Fica claro para nós a partir daí que as práticas artísticas ocupadas em pensar o espaço público devem ir a buscar a experiência do território, mas para alguns pensadores as experiências cotidianas e as narrativas resultantes dessas experiências estão em franca crise, importantes filósofos de Walter Benjamin (1987) a Giorgio Agamben (2005) já alertaram para esta crise. Benjamin falou sobre a questão do "empobrecimento da experiência" no contexto da revolução industrial e das grandes guerras mundiais, já Agamben falou de uma "destruição da experiência" no contexto do contemporâneo com a revolução digital e o triunfo da solidão calcada no individualismo capitalista. Dois momentos históricos, duas crises da experiência que se estendem a experiência do território, que sucessivamente agravaram o empobrecimento da experiência, e que agora reclamam urgência diante das medidas de restrição de uso e circulação no espaço público. A experiência do território, portanto, já em crise nos "modos de existência" dos últimos cem anos, era agora posta mais uma vez e radicalmente a prova por uma condição de mobilidade vigiada, por meio de medidas de contenção que nos obrigaram a ficar em casa, limitando nossa circulação em perímetros e horários pré-definidos, por meio dos convencionais "passeios higiénicos"[45].

Agamben retomou e radicalizou a questão levantada em um primeiro momento por Benjamin, quando coloca a possibilidade imanente de havermos sido, em nossa existência como homens modernos, desterrados do território da experiência, exilados do território da experimentação do vivido e do vivenciado. As causas para tal expropriação, são diferentes em Benjamin e em Agamben, o motor social que move para a desterritorialização da experiência em cada um destes pensadores é determinado pelo presente-histórico que lhes toca. No caso do filósofo alemão o "empobrecimento da experiência" é fruto de um presente devastador, ameaçador e violento; no caso do filósofo

45 Aqui em Portugal durante o período crítico da pandemia, quando as medidas de lockdown obrigavam a todos a ficar em casa, o governo instituiu a figura do "passeio higiénico" uma hora por dia em que tínhamos direito de andar no espaço público.

italiano a destruição da experiência encontra seu lugar na individualista vida cotidiana de nossas cidades modernas e seus modos pretensamente racionais de existência. Agamben coloca em discussão a incapacidade de o homem fazer e ter experiência a partir do projeto que fundamenta a ciência moderna. Uma crítica compartilhada por outros autores como veremos a seguir. O que se quer dizer é que a *experiência do território* foi capturada no conhecimento, transformou-se em experimento, os sujeitos —esses seres incertos, heterogêneos e imprevisíveis— foram desapropriados e, no seu lugar, surgiu um único e novo sujeito —o eu penso— cartesiano. A celebração da racionalidade capturou a experiência do território.

Enquanto a Covid-19 se espalhava pelo planeta, as medidas restritivas de uso e circulação colocaram o território dos espaços públicos em suspenso, um semitom acima do seu uso habitual no que se refere à crise da experiência do território, o agravamento da "destruição da experiência" torno mais aguda a crise. O sustenido serve como um adjetivo para a nota, indicando que a entonação deverá ser acima da altura constante e natural da notação num tom mais agudo e mais tencionado. Não se trata mais apenas de um "empobrecimento da experiência" mas da sua total destruição pela incapacidade, cada vez mais crescente, de viver novas experiências na intersecção com outros "modos de existência" e principalmente, a incapacidade de transmitir a experiência, o que indica uma crise também das narrativas cotidianas, que leva o homem contemporâneo a ser expropriado da experiência pela dificuldade de narrá-la. De fato vários autores apontam para esse perigoso processo de esterilização dos espaços de convivência urbana, promovido pelo urbanismo a serviço do estado e financiado pelos grupos detentores do grande capital e os monopólios midiáticos. É o caso do situacionista Guy Debord quando apresenta o conceito de "cidade-espetáculo", do geógrafo Milton Santos quando fala das "zonas luminosas" e do filósofo Jean Baudrillard quando discute a "cidade-simulacro".

A questão da experiência do território foi radicalizada e devemos pensar estratégias radicais para intervir artisticamente sobre os territórios dos espaços públicos, mesmo em momentos de exceção, buscar caminhos nos intermédios, nas intersecções. A questão é refletir sobre a importância da experiência do território para a prática da paisagem que se pretende crítica em relação ao "presente-histórico" e ao "fato social" do território em que se insere. Para isto é necessário elevar essa discussão em um semitom nas conversas em sala de aula e nos projetos e práticas artísticas. Voltar as práticas para as mediações, pode ser um caminho em situações em que a experiência do território é escassa.

Como faria um diplomata que busca construir relações, fechar acordos, promover trocas culturais, com o estranho e o estrangeiro, na mediação entre os territórios de distintos "modos de existência". Quando o acesso à experiência do território nos é restringida, devemos mirar nas mediações e instaurar novos conexões entre as partes, trabalhar na transversalidade das relações do território sustenido. Intervir nas conexões, mediando as narrativas entre os diferentes "modos de existência" promovendo "modos de coexistência" nas fronteiras, nos limites, dos territórios do social do político, do cultural, do técnico e do geográfico da paisagem. E por fim, é necessário propor estratégias, caminhos e direções, para que mesmo em situações de crise da experiência do território, consigamos encontrar no território sustenido, traços da *paisagem vivida* para produzir o acontecimento da *paisagem nómada e narrativa* e alcançar o sucesso da *paisagem crítica contemporânea*.

A mediação como caminho para o território sustenido

Uma nota sustenida está sempre no espaço entre uma nota natural e outra, é uma mediação entre duas notas da escala tonal, existem numa região de fronteira tonal. A nota sustenida pertence à desterritorialização, participa do devir dos territórios tonais assumindo função de território transitório. O Do#, por exemplo, na escala tonal habita um lugar de passagem entre o Do e o Re. Se comporta como um território fronteiriço, como uma mediação entre dois tons.

Mesmo sendo um acidente musical, as notas e acordes sustenidos têm funções importantes na composição musical. Permitem e facilitam a passagem entre um acorde e outro, portanto fazem uma mediação no território da escala tonal, mas sobretudo, servem para provocar a ruptura necessária para trocar o tom da música, enriquecendo e potencializando a melodia e a harmonia. Em seu livro *Investigação sobre os modos de existência: Uma antropologia dos modernos* (2019), o antropólogo/filósofo/sociólogo Bruno Latour discute as categorias dos "modos de existência" e aponta para a necessidade de se estar atento às mediações.

Latour estrutura uma ontologia transformadora que, em certa medida, busca responder questões que surgiram no livro anterior do autor: *Jamais Fomos Modernos* (2009). Isto é logo revelado ao leitor, quando inicia a argumentação do livro perguntando: "Se não somos Modernos, o que somos e quais valores devemos herdar?" (p. 138). Para Latour, embora o conhecimento científico, que governa os modernos, corresponda a apenas um dos muitos "modos de existência" possíveis, é o mais sintomático na relação da sociedade com o

conhecimento, pois se tornou o modelo de realidade e verdade das coisas e dos seres, e de seus "modos de existência". Trata-se, para Latour, de denunciar a racionalidade que é aplicada de forma absoluta sobre a formação de um dado conhecimento, apagando as transformações e as mediações em rede.

Para ilustrar esta atitude que nega a complexidade das linhas de força e da linhagem em rede o autor lança mão da figura linguística do "Duplo clique", fazendo referência a aquele procedimento que usamos no computador para nos levar instantaneamente para um conteúdo dentro de uma pasta, ignorando a complexidade dos algoritmos que nos permitiram chegar lá. É nessa direção que avança a crítica do autor sobre os modernos, estes nunca teriam dado espaço e atenção à diversidade dos "modos de existência". O desafio é criar espaços intermediários para instaurar trajetórias de mediação sem se render a essa separação entre sujeito e objeto, que nega as referências e aparece subitamente por intervalos transcendentes. A teoria do "ator-rede" que o autor nos apresenta, contribui para entendermos a importância de ver os diferentes "modos de existência" e entender o papel do instaurador de mediações que deve articular a pluralidade dos lugares de fala. O pensador das ciências sociais e da filosofia nos alerta para a função relevante das redes que se instauram[46] transversalmente entre os diferentes "modos de existência" criando trajetórias por linhas de forças e linhagens em rede. Nos chama a estar atento às associações, valorizar as conexões, compreender a rede mais que os territórios fixos de cada "modo de existência", conhecer os processos e movimentos que levam os "modos de existência" de um determinado território a se sobrepor e se entrelaçar a outro ao ponto de criar "modos de existir" e coexistir entre fronteiras.

Quando a urbanista Paola Berenstein Jacques, em seu *Elogio aos Errantes* (2012), defende o caminhar como poderoso instrumento para combater a crise da experiência, está também apontando para as mediações. O caminhar é o mais eficiente modo de mediação entre o sujeito e o território, nos leva diretamente aos tecidos móveis do território a suas linhas de força, caminhar é um modo de estar permanentemente no lugar da fronteira, é sempre, embora se transforme a cada passo, um espaço entre espaços, um que acabou de passar e outro que está por vir. Caminhar é se mover entre mediações por linhagens

46 O pensador dos modos de existência propõe que abandonemos a palavra construção, já bastante explorada no universo filosófico desconstrutivista, e sugere a ideia de instauração em seu lugar.

em rede. A urbanista aponta estes caminhos como uma possibilidade de manter viva a experiência do território, na relação de alteridade que se constrói no encontro com o "Outro urbano"[47] e nas mediações que se instauram nesse processo de passar sempre pelo outro para existir.

Também o filósofo Gilbert Simondon[48], que se dedicou extensamente a pensar e discutir o modo de existência no que se refere à relação do ser humano com a tecnologia, apontou para as mediações. Para Simondon a tecnologia atua como um mediador entre o homem e a natureza, e defende que a tecnologia pertence à cultura, tanto quanto às artes, à etnografia, à filosofia e à tradição, e mais, que pra que a cultura se realize como um todo, é crucial que a filosofia, a arte e as ciências sociais, em especial a antropologia, considerem pensar nesse contexto o objeto técnico, quer dizer, sobre o ponto de vista da sua genealogia, que não está certamente no seu funcionamento instrumental, mas no seu poder de mediar.

Segundo Simondon (2007) "O homem já não tem necessidade de uma liberação individualizante senão de uma mediação" (p. 122, tradução nossa). A genealogia do "objeto técnico" se confunde, ou melhor é a mesma da genealogia do homem e do mundo. Neste sentido, o "objeto técnico" nesta reflexão sobre o território sustenido, se apresenta como um importante mediador entre os "modos de existência". O filósofo das tecnologias não apenas aborda o

47 O *Outro urbano* e um conceito apresentado por Berenstein no *Elogio aos Errantes* (2012), para definir aquele com quem se realiza a experiência da alteridade, que concentra a questão da experiência e do diferente do espaço urbano, a autora constrói esse conceito com base no "princípio da diferença" de Gilles Deleuze.

48 A obra de Gilbert Simondon é uma obra pouco conhecida no contexto académico e intelectual da investigação ligada às artes, talvez por ser equivocadamente relegado à filosofia da técnica, mas sua obra tem se revelado, num movimento crescente, cada vez mais necessárias para o amplo campo da filosofia e das ciências sociais. Suas teorias têm se mostrado ferramentas valiosas para se pensar as relações sociais, políticas e culturais numa sociedade, envolvendo todo tipo de relações de troca como as relações humanas, mas também entre humanos e não humanos, para diferentes disciplinas de investigação como a sociologia, a antropologia, a epistemologia e a arte. Sua tese principal foi dividida em duas partes para publicação: *L'individu et sa gènese physico-biologique* (1964) e *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, information, potentiel et metaestabilité* (1989).

"objeto técnico" como mediador, mas também o pensa a partir de cadeias de referências e zonas de influência onde este não opera apenas uma transformação do mundo circundante externo —quer dizer, não existe apenas como objetos capaz de transformar a paisagem externa— mas também opera uma transformação do próprio ser. Se a técnica opera uma forma ampla de subjetivação, abdicar de considerá-la em toda sua extensão, significaria restringir consideravelmente a própria apreensão dos diferentes "modos de existência" do território, e consequentemente reduzir a probabilidade da *possibilidade do encontro* e da coexistência.

Com as novas tecnologias de comunicação e o advento dos meios de comunicação digital ponto a ponto, as relações sociais e portanto também as experiências de alteridade, podem se dar mesmo fora do espaço físico, fora da atualidade do encontro dos corpos, agora outros espaços virtuais e eletromagnéticos passaram a ser espaços de troca social e de relacionamento humano. Neste tipo de alteridade o mediador da relação é o "objeto técnico", é ele o responsável por instaurar mediações entre a prática artística para o espaço urbano e os muitos "modos de existência" do *território sustenido*.

O conceito de rede dos "modos de existência", também ataca diretamente a separação de cultura, natureza e sociedade e a dicotomia sujeito/objeto. Separar o sujeito do objeto destrói a essência daquilo que os constitui, é exatamente a tradução de um no outro que carrega a potência da experiência. É por isso que Latour ao nomear as principais categorias dos "modos de existência", as define como "quase-sujeito" e "quase-objeto", sugerindo mais um movimento de aproximação de uma definição, do que uma definição rígida, fixa e excludente. Nessa direção, o antropólogo/filósofo/sociólogo nos convida a sermos "diplomatas", ver e aceitar por meio de uma leitura das mediações a diversidade dos discursos e das narrativas de um determinado "modo de existência", porque é lá em meio aos conflitos e as contradições que encontraremos a manifestação mais rica e plural dos "modos de existência" do território. A diplomacia é o exercício de estar atento às questões relativas, que não pertencem necessariamente nem a um, nem ao outro "modo de existência", mas que pertencem as mediações, aos movimentos e fluxos de desterritorialização relativa as linhas de força e as linhagens em rede. No contexto deste artigo adotei o conceito de "modos de existência" de Latour para me referir aos diversos territórios que

tecem a trama da paisagem urbana[49], a saber: o território do social, o território do político, o território da cultura, o território da técnica e o território do geográfico.

Os "modos de existência" são um conjunto de valores, simbólicos e semânticos, que se interconectam e se relacionam por meio de redes que dinamizam a potência crítica do existir, todos os modos têm uma potência específica e devem se contagiar, se contaminar, se infiltrar uns nos outros, eles devem passar por outros para existir. Um "modo de existência", nos diz Latour, é sempre a passagem de uma versão do ser enquanto outro, um intervalo, uma descontinuidade, uma diferença em mediação. O autor defende que para existir precisamos seguir os entrelaçamentos instaurados pelas mediações entre os muitos "modos de existência", precisamos passar de uns para outros, numa perspectiva humanista, social, política e cultural reconhecendo estes modos como passageiros e transitórios. Existir é atravessar um trajeto superando as descontinuidades, transformando e deixando se transformar, tocando e deixando se tocar, agindo e sendo agido no curso das transformações.

Na mesma direção devemos buscar intervir nas mediações, no atravessamento dos muitos "modos de existências" que constituem o território do espaço urbano. Instaurar mediações nos processos das práticas artísticas sobre o espaço urbano, por exemplo, nas negociações com o Estado, na colaboração com minorias e comunidades, na partilha com grupos étnicos, no envolvimento com movimentos sociais, na interseção com movimentos culturais, na implementação de processos técnicos de aproximação ao território, tais como o mapa, o rádio, a web site etc. E por fim, na incorporação de multimeios na prática artística como o desenho, a fotografia, a performance, o vídeo, a paisagem sonora, a web arte etc.

Estas estratégias básicas, irão nos ajudar a mudar o tom de um território sustenido, intervindo no intervalo provocado pela sua própria suspensão, iremos buscar ali no conflito e na crise da experiência do território, a *possibilidade do encontro*, que produz a experiência do território para as práticas artísticas e que lhes garante a potência crítica necessária para seu sucesso enquanto *paisagem crítica contemporânea*. Proponho buscar no ponto crítico da experiência

49 Para saber mais sobre as categorias dos territórios da paisagem segundo esta abordagem ler Paglieri (2019).

do território, a própria crítica do território. O acidente que eleva a tensão do território em um semitom, é o mesmo que permite a busca por uma experiência do território, basta mudarmos o foco, que teima em se fixar em apenas um aspecto do território, em direção da cacofonia tonal que as linhas de força e a linhagem em rede, ecoam. Não há movimento poético, deslocamento, nem transformação, sem os estabelecimentos de mediações entre os "modos de existência". Uma prática artística sobre a paisagem real dos territórios, deve estar atenta às mediações para participar da experiência do território, é se realizar como *paisagem crítica contemporânea*.

Quando Peter Osborne (2013), o filósofo das práticas "Pós-conceituais" nos diz para pôr em jogo dialético a autonomia da obra de arte frente ao "fato-social", está também se referindo as mediações, neste caso, por meio das linguagens e das categorias artísticas como mediadoras. O filósofo americano aponta para os processos como sendo os lugares da potência crítica de uma prática artística. A tradução literal de *dialética* é: caminho entre as ideias, a dialética é em si uma zona de influência um espaço de mediação, um espaço propício para a experiência do território.

A experiência do território é uma estratégia para se esquivar do previsível e desfazer as tramas daquilo que parecia oculto sobre camadas de distanciamento e permite a descontinuidade, o silêncio. O intervalo necessário para transformar as narrativas de uma paisagem artística, colocando o artista/investigador no território do instaurador de mediações, como agenciador de outras vozes, como proponente de novos "modos de existir" e de significar nas práticas artísticas preocupadas com os espaços públicos. Não se trata de negar a linguagem narrativa, ao contrário, trata-se de reconhecer na experiência do território as narrativas da paisagem, onde experiência não estaria desassociada da linguagem. Estas estratégias que proponho querem repensar a relação entre experiência e linguagem, não como opostos, mas como "modos de existir" que devem coexistir, a partir da mediação entre as partes, a partir desse espaço de conexões e contaminações, no lugar entre territórios.

Mediar é remediar o território sustenido ou o antídoto

A noção de rede que Latour oferece é de suma importância como antídoto contra a "destruição da experiência" que buscamos evitar, pelo menos no âmbito das práticas artísticas para os espaços urbanos. Ela reafirma a presença da diversidade sobre o território do espaço urbano público e evita que a complexidade dos "modos de existência" do território seja reduzida a uma visão

totalitária sobre o território. Mas o mais importante é que indica estratégias para prevenir uma visão racionalizada do território, valorizando as mediações, as cadeias semânticas e simbólicas, as associações e passagens entre modos diversos e plurais. A rede representa uma série de conexões que nos possibilitam ver as descontinuidades fundadoras da experiência do território. A possibilidade do encontro de que falamos como condição para a experiência do território alinha com o pensamento de Latour quando este diz que "existir é sempre passar por outros".

Na apropriação que faço da teoria de Latour, para discutir o território sustenido dos espaços urbanos no contexto das práticas artísticas, posso dizer que o artista seria, mais que um produtor ou um etnógrafo, um instaurador de mediações, constituindo poéticas articuladas com o real das relações de um determinado território, articulando diferentes modos de existir e de coexistir. O que proponho é abrir espaço e criar descontinuidades na relação do artista/investigador com o território, descontinuidades onde se possam instaurar redes de mediação que movam cadeias de referência da poética de uma determinada proposta artística. Seguir linhas de força que apontem para novos trajetos e territórios onde o deslocamento não se dê apenas em uma única direção e nem por um sujeito único, desvinculado do Outro, da geografia e do objeto técnico. É justamente nas conexões entre o referente e o objeto no mundo que radica a rede com potência crítica que buscamos no território e desejamos para a nossa *paisagem crítica contemporânea*. A experiência do território existe latente nas mediações entre o objeto no mundo e seu referente. Latour nos diz, o "Monte não é o Mapa" nem vice-versa, mas, há relação entre eles, amplia a compreensão de um e de outro, amplia o campo semântico e simbólico do Monte e do Mapa.

Quando trabalhamos saltando as descontinuidades, nos esquivando do conflito, ou seja, quando intervimos sobre a lógica do "Duplo clique", negamos as cadeias de referência, reduz-se o conhecimento e apaga-se o amálgama entre o mundo e as coisas do mundo. Uma abordagem artística do território sustenido que desconhece as cadeias de referência acaba se tronando idealista, pois elimina as contradições e com elas a diversidade. A prática artística que não se deixa atravessar pelas transformações e pelas descontinuidades de outros "modos de existência", para além dos da própria arte; fica enraizada no idealismo e tende ao totalitarismo absolutista. A prática que nega as mediações, esvazia o mundo das suas contradições, suas interrupções, seus conflitos e zonas de influência. Nestes casos, significados e sentidos são trans-

feridos do território do real, para o território do artístico sem transformação, sem rede, sem mediações. Portanto, contra o demónio moderno que do cabo da experiência do território, contra Ícaro que não se deixa envolver e contra o que Latour chamou de "Duplo clique", o antídoto é estar atento às mediações, aos processos de desterritorialização das linhas de força e de fuga que movem as trocas entre os muitos "modos de existência" dos territórios existenciais da paisagem urbana do espaço público.

A mediação em rede é uma potência que permite se esquivar do previsível e desfaz as tramas daquilo que parecia oculto sobre camadas de distanciamento. A *experiência do território* existe na descontinuidade, que transforma as narrativas de uma paisagem artística em processos de mediação e o artista/investigador em um instaurador de mediações, um agenciador de cacofonias e "modo de existir", ressignificando as práticas artísticas para os espaços urbanos. Não se trata de negar a linguagem narrativa, ao contrário, trata-se de reconhecer na experiência do território as narrativas da paisagem, onde experiência não estaria desassociada da linguagem.

O autor nos convida a repensar a relação entre experiência e linguagem, não como opostos, mas como "modos de existir" que devem coexistir, a partir da mediação entre as partes, a partir desse espaço de conexões e contaminações, no lugar entre territórios. Trata-se de encontrar a experiência do território no lugar das mediações como também nos recomendou Osborne (2013) em relação à "arte crítica", longe dos domínios fixos e pré-determinados dos territórios. É urgente para a prática artística, operar nas cadeias de referência, instaurar mediações nos hiatos entre os "modos de existir" próprios do território para gerar novos "modos de existir" e de coexistir na pluralidade dos espaços urbanos. A diplomacia de que nos fala Latour, deve ser exercida nas fronteiras existenciais das camadas semânticas e simbólicas de um território sustenido.

A verdade é que teremos que aprender novos modos de existência, coexistência e a ser nómadas. Estamos nos tornando todos imigrantes em um território em vias de desaparecer em função da degradação ambiental e suas consequências: a falta de água, a falta de alimentos, o avanço do mar sobre a terra, a extinção de espécies e das florestas, tem obrigado diversos grupos populacionais a aprender a viver entre fronteiras em processos de migração.

O movimento de destruição dos recursos naturais e do meio ambiente estão nos tornando involuntariamente nómadas e produzindo novos e nem sempre desejados "modos de existência", não apenas aquele oriundo do prazer de conhecer outras paragens, e nem tampouco somente por uma natureza assim orientada como defende, por exemplo, Francesco Careri no seu livro *Walkscapes – O caminhar como prática estética* (2013), mas para tentar existir, para tentar encontrar, um lugar onde aterrizar. Terminou de escrever em Portugal/Europa no meio de março no início da quarta semana da guerra sangrenta que teve início em 24 de fevereiro de 2022 com a invasão da Ucrânia pela Rússia e que de uma certa maneira ameaça todo o continente. Uma guerra que é fruto da sanha expansionista de Vladimir Putin, em um primeiro momento, mas que esconde na coxia desse teatro global entre Oriente e Ocidente a intenção de uma nova ordem mundial. E mais uma vez é o território que se encontra em suspensão, o princípio norteador da política externa da ONU no que se refere à Integridade territorial dos Estados está em sustenido.

Além dos até agora milhares de vítimas fatais do conflito, o que vemos é uma das maiores crises migratória dos últimos cem anos, até este momento, já quase completando um mês de guerra, mais de três milhões e meio de refugiados já deixaram o território Ucraniano, a grande maioria em direção à vizinha Polônia e outros tantos errando pelo planeta, principalmente pelo resto da Europa. Pessoas que ao perder, injustamente, o seu direito ao território (casas, escolas, hospitais, praças e ruas) buscam novos territórios para existir, contando com a solidariedade de outros povos, é preciso se fazer justiça a essas iniciativas, mas também enfrentando a resistência de grupos populacionais nacionalistas e extremistas que não estão dispostos a dividir seus territórios e seus modos de vida. É cada vez mais urgente aprendermos a lidar com a situação imposta pelo *território sustenido* e inventarmos novos modos de coexistir entre fronteiras.

Referências

Agamben, G. (2005). Ensaio sobre a destruição da experiência. In *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* (pp. 19-78). Editora UFMG.

Bachelard, G. (2000). *A poética do espaço*. Martins Fontes.

Benjamin, W. (1987). *Experiência e pobreza*. In *Obras escolhidas: Magia e t*écnica, *arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura* (Vol. 1, pp. 114-119). Editora Brasiliense.

Berenstein, P. (2012). *Elogio aos errantes.* EDUFBA.

Bollnow, O. (2008). *O homem e o espaço* (A. Schmid, Trad.). Editora UFPR.

Calvino, I. (1990). As cidades invisíveis. Companhia das Letras.

Careri, F. (2013). *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. Gustavo Gili.

Cordeiro, G. (2019). Observação estética - percepções na cidade contemporânea A vivência observatória do espaço urbano com experiência estética e de preservação da memória do lugar. *Cadernos de Arte Pública, 1*(1), 35-37.

De Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano: Artes de Fazer* (Vol. 1). Editora Vozes.

Dürckheim, G. (1932). Untersuchungen zum gelebten Raum. *Neue Psychologische Studien, 6*(4).

Heidegger, M. (2011). *Ser e tempo*. Vozes.

Lassen, H. (1939). *Beiträge zur Phänomenologie und Psychologie der Anschauung*. Würzburg-Aumühle.

Latour, B. (2019). *Investigação sobre os modos de existência: Uma antropologia dos modernos*. Editora Vozes.

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes.

Minkowski, E. (2013). *Le temps vécu (1933): etudes phénoménologiques et psychopathologiques*. Presses Universitaires de France.

Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not All. Philosophy of Contemporary Art*. Verso.

Paglieri, R. (2019). *A paisagem rádio-mapa e o Projeto Radionómada* [Tese de doutorado, UFRJ]. https://www.academia.edu/41439636/RODRIGO_PAGLIERI_A_PAISAGEM_R%C3%81DIO_MAPA_E_O_PROJETO_RADION%C3%94MADA

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objectos técnicos*. Buenos Prometeo Libros.

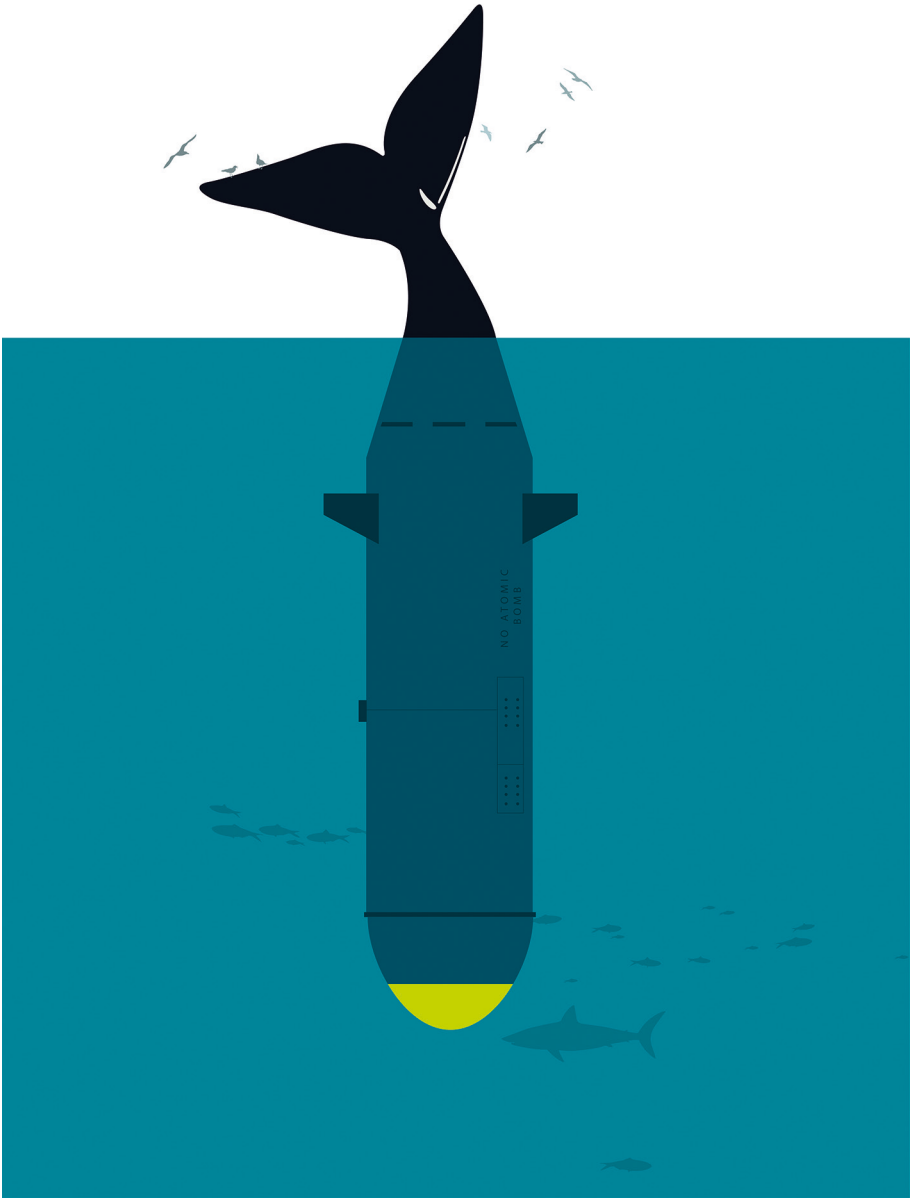

Figura 27. Palomino, I. (s.f.). Paz engañosa [Ilustración digital]
Archivo del artista

Inspiración, imaginación y realidad. Reflexiones en tiempo de pandemia: el artista, el concepto y su espacio

Inspiración, imaginación y realidad. Reflexiones en tiempo de pandemia: el artista, el concepto y su espacio

Ciro Palomino Huamaní[50]

Resumen

A modo de ensayo, en este capítulo cuento un poco mi historia de aquella relación que existe entre el artista, su obra y su entorno con la pandemia. La adaptación a una vida de espacios, distanciamientos y virtualidades que respiramos de manera acelerada a nuestro entorno y en la que supimos salir con imaginación e inspiración. La vida está llena de historias mágicas, ancestrales y que te sorprenden. Hay historias que pasan de familiares, amigos, fe, de muerte, de duendes, pandemias, hasta contar mi proceso creativo. La importancia de los espacios, el lugar de concentración y que por instantes suelen volcarse a una distracción. Como artistas gráficos visuales tenemos ciertos "rituales" para empezar a crear una obra, por ejemplo, el concepto, el mensaje y la técnica,

50 Egresado de la facultad de arte y diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Galardonado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) al ganar el concurso "Carteles por la paz 2016" y "17 objetivos para transformar nuestro mundo 2017", respectivamente. Ganó el premio compartido "Energía Latina 2017", elegido para portada en "Colores Latinos 2016" y jurado en las Mejores ilustraciones de Latinoamérica. En los últimos años Ciro ha realizado exposiciones individuales de carteles en ciudades de Lima, Nueva York (ONU), Sao Paulo y Río de Janeiro; asimismo, participó en eventos internacionales como jurado y en exposiciones colectivas.

como funciona este tridente para el diseño, en la que intentó explicarla y de cómo me ayudó. Todo ello sin olvidar al planeta que había sido sacudido por una enfermedad pandémica como una marea negra que nos oculta del día. Sin olvidar aquellos malos recuerdos, amigos y familiares que fueron cubiertos por este pandémico mal y que ahora no están con nosotros. No sé si es injusta o porque tuvimos mucha suerte, o porque fuimos intrépidos o a veces cobardes. Lo que sé es que estamos aquí para contar estas historias, aquellas que viajan a lugares para que sepan de cómo logré vivir e imaginar en este mundo de historias y magia.

Palabra claves: concepto; mensaje; inspiración; artista; pandemia; espacios; cartel.

Resumo
Em modo de ensaio, neste artigo conto um pouco minha história, aquela relação que existe entre o artista, sua obra e seu entorno com a pandemia. A adaptação de uma vida de espaços, distanciamentos e virtualidades que respiramos de forma acelerada a nosso entorno e na que em que foi possível sair à frente com a imaginação e inspiração. A vida está lotada de histórias mágicas, ancestrais, que surpreende. Existem histórias que passam de familiares, de amigos, de fê, de morte, de duendes, de pandemias; para contar meu processo criativo. A importância dos espaços, o lugar de concentração que por instantes se convertem em distração. Como artista gráfico y visual temos certos "rituais" para iniciar a criação duma obra, por exemplo, o conceito, a mensagem e a técnica, como funciona o tridente para o desenho, na que intento explica-lo y das ajudas. Tudo sem esquecer ao planeta, que havia sido abalado por uma doença pandêmica como uma maré preta que oculta o dia. Sem esquecer as lembranças ruins, amigos e familiares que foram afetados por essa doença pandêmica e que não estão com nós agora. Não sei se é injusto ou porque tivemos muita sorte. Ou porque éramos intrépidos ou, às vezes, cobardes. O que eu sei é que estamos aqui para contar essas historias, aqueles que viajam para lugares para saber como eu consegui viver e imaginar nesse mundo de histórias e magia.

Palavras-chave: conceito; mensagem; inspiração; artista; pandemia; espaços; sinal.

Introducción

Recuerdos, es una palabra que me hace girar hacia atrás, cerrar mis ojos y abrir mi mente. Creo que los recuerdos son momentos pasados en los que vivimos y que se estacionan en algún lugar de nuestra mente; situaciones pasadas que descansan y salen a la luz cuando uno menos lo piensa o, quizá, porque observamos algo, lo escuchamos o simplemente lo oímos. El recuerdo suele ser así, uno malo o bueno se desborda a nuestro presente, se queda un momento y se aleja como vino.

Hoy trato de encontrar entre mis recuerdos el día exacto, o lugar exacto, en que me encontraba cuando escuché la palabra *pandemia* tan reiteradas veces, una, dos y mil veces, provocando el temor en mí y millones de personas.

Y sigo escarbando entre mis recuerdos. ¿Dónde me encontraba aquel día y qué hacía? Sí, la escuche entre los murmullos de los peatones mientras caminaba por las calles históricas y plazas céntricas de Lima. No recuerdo si lo escuche por la bocina gastada de algún vendedor de frutas que, con su fuerte cantar, me seducía con frases dulces para poder comprar unas deliciosas y jugosas frutas. No me acuerdo si tal vez mi hermano Rubén me envió un mensaje de texto para que lo llame urgentemente porque algo malo escuchó en las noticias, o fue un amigo a quien no lo veía de años, utilizó un mensaje virtual de alguna red de comunicación que nos distrae a diario de malos y buenos mensajes y que me alertaba sobre la pandemia, o fue mi esposa Mabel, quien me advirtió de la palabra *pandemia* y su contagiosa mortalidad. Trato de recordar la palabra "pandemia" que conmocionó al mundo entero, pero no pude. Creo que es imposible hacerlo, me pude enterar por cualquiera de las situaciones anteriores, luego vinieron palabras nuevas como virus, coronavirus, alergias, contagios, cierre de aeropuertos, entre otros. Pero la palabra que sí recuerdo hasta hoy en día, a la que nunca olvidaré, es la ciudad llamada *Wuhan*.

Wuhan la escuché en las noticias reiteradas veces; se decía que era el origen del brote epidémico que dio lugar a la pandemia del Covid-19. Por mi parte quise saber más de dicha ciudad, no solo lo relacionado con la enfermedad. Me enteré que Wuhan es una linda ciudad como otras hermosas urbes de China; se le conoce como "El Chicago de China" (Time, 1938). Es decir, Chicago y Wuhan son ciudades que le dan suma importancia al transporte doméstico —No me imagino cómo sería tener un transporte ordenado y de confianza en esta parte de Sudamérica y ¿por qué no? aprender de ello—.

Porque quería saber más de la ciudad, entre mis "navegaciones virtuales" supe que el río Yangtsé y su afluente, el río Han, cruzan zigzagueante la ciudad dividiéndola en tres distritos con su más de once millones de habitantes; además, Wuhan es la capital de la provincia de Hubei. Como una de las veintidós provincias de la República de China (Ministry of Commerce People's Republic of China, s.f.), hoy en día quizá no sepamos mucho de ella por sus bondades y atractivos porque solo la recordamos como la ciudad que se dio a conocer por el primer caso de Covid-19. Sin embargo, creo que es muy injusto entenderla de esa manera como el "inicio de la pandemia". Wuhan es una ciudad con mucho desarrollo financiero y tecnológico, así como el desarrollo del software entre otras bondades que no envidiamos, en cambio, aplaudimos. Sabiendo aquello, quise aprender más, percibir lo que se hacía en la ciudad, primero, qué tan lejana se encontraba del lugar de donde yo me encontraba ahora, la ciudad de Lima. A partir de ahí me cuestioné ¿En qué parte "del otro lado" de Sudamérica se encontraría? Yo vivo en Lima y, por las noticias, supe que Wuhan estaba en China. De China sabía que era un país muy grande, y al referirme de que está "del otro lado" es por su lejanía en kilómetros. Pero con la ayuda de la tecnología, en especial la del Google Maps, dejó de ser "del otro lado" al referirse al desconocimiento. Y de lo que advertí al considerarlo como la "del otro lado" pasó a ser a "lo más cercano".

Podría decirse que tanto el continente sudamericano como el asiático se encuentran cruzando el océano Pacífico y, en la manera en que yo la cuento, parece sonar que ambos continentes se encuentran muy cercanos. Sin embargo, realmente son miles de millas de kilómetros que nos separan, hora de viajes y grandes distancias. Y supe que hay otras maneras de conocer una ciudad sin estar físicamente en el lugar. Así que "googlear" me ayudó mucho para aproximarme a "lo más cercano" y conocer más de la ciudad de Wuhan. Por lo tanto, el incidente del contagio u origen de una pandemia pudo haber sido en cualquier lugar de una ciudad, de cualquier hermosa ciudad, de cualquier parte de este mundo y cualquiera pudo ser "del otro lado". Inclusive, la ciudad en la que me encuentro pudo ser el "del otro lado"; aquella parte a la que no desean ir porque el temor en ser contagiados, o ser considerados como la ciudad del brote de este mal endémico. No lo sabemos. Creo que la enfermedad se pudo haber originado en cualquier parte del planeta, de algún "otro lado". La enfermedad llamada Covid-19 llegó un día, se expandió entre trópicos y meridianos, llevando consigo muchas vidas a cajas oscuras y profundas.

Creo también que "del otro lado" lo podemos relacionar o ver en un espacio más cercano y cerrado. También podría ser el "exterior" de tu hogar, y donde lo "interior" es tu casa, tu familia que se protege, se cubre, se hace fuerte, imagina que esto pasará, comenzamos a creer y, por qué no a sonreír, es gratis y llena el alma. A pesar de que hemos perdido amigos y familiares en esta pandemia, hemos logrado aprender a vivir en estos dos espacios "imaginarios" por así decirlo. Esos dos lugares entre lo "interior" y "exterior" me quedaron marcados, lo de afuera y lo de adentro, lo armonioso y ordenado con lo bullicioso y el caos.

Será que nos sentimos seguros en casa. Recuerdo que en las noticias informaban que cerraron los aeropuertos para evitar el ingreso del virus y que todo estaba controlado. Sé que no estaba seguro de que no entraría el virus, algo erróneo de mi parte ya que era imposible contenerlo de tal manera.

Entonces "lo del otro lado" comenzó a cambiar y hacerse nuevas limitaciones mentales. Wuhan dejó de ser ajena en nuestra latitud y ahí fue el inicio del aislamiento, luego de las fronteras se pasaron a provincias y finalmente llegó el momento en que nos aislaron entre nuestra casa y lo exterior.

Las noticias "volaban" y llegaban a casa, las cifras de fallecidos como contagiados, los tipos de vacunas, el uso de doble mascarillas, lavarnos las manos, qué hacer (o no hacer) para estar sanos y, finalmente, solo rezar y esperar al tiempo a que haga lo suyo. Y lo que llamé "del otro lado" pasó de aislar a una ciudad a quedarnos "amurallados" en casa. Parece enredoso y raro verlo de tal manera, algo surrealista; una enfermedad que no distingue frontera, ni espacios, ni exterior o interior. Una afección que juega con la vida y la muerte. ¿Es complejo? No lo sé. Esta separación entre espacios, sentimientos, encierros y tiempos me hizo alucinar y crear muy indistintamente.

Sentado en casa, esperando el ocaso de una tarde extraña sin aves, ventanas despejadas y contando el minutero para descansar; una noche que dejó de ser monótonamente igual a las anteriores noches, a mi rutina hoy le agrego esta historia de lo "externo" y lo "interno". ¡Sí! como el interno de mi hogar y lo externo entre ruidos y voces que repite en mis oídos: no salgas, usa mascarilla, quédate en casa, afuera hace frío y te puedes resfriar, y en mi interior una voz que decía: quédate en la calidez de tu hogar, que mañana será otro día en la que puedas salir e imaginar.

Una ventana indiscreta

El hogar siempre será acogedor, caliente y lleno de paz, como se dice: no hay nada como el calor del hogar. Eso sí es indiscutible, pero yo quiero hablarles del calor o del frío que sientes, por ejemplo, cuando dejas una ventana abierta o te colocas bajo la luz del sol que se filtra por la ventana. Sí, ese sentir físicamente; o cuando te encuentras en algún lugar específico de tu casa donde hace un poco de frío, aquella zona donde no cae el sol. A esas zonas me refería exactamente, o aquel lugar donde te abraza la sombra y te oculte de la calidez del sol. Entonces, sería tonto preguntar ¿de dónde viene o se va esa luz que nos da calor o frio? Esa luz entra a su libre albedrío y nos alegra. En mi caso me alegra ver entrar los rayos de sol por la "ventana"; esa luz solar que viene del "exterior" para pasar al "interior" de mi hogar.

Les cuento esto porque mi mesa de trabajo está muy cerca de una ventana que da a los primeros rayos de sol, eso me hace sentir bien. A quien no, bueno, es en mi caso, quizá otros desean más la luz artificial que una luz natural porque los distrae la visión; quizá te hace sudar o simplemente no lo deseas. Yo lo tomo amigablemente a la luz natural, digo:

– Pase usted, tome asiento un momento y caliente mi sitio hasta que regrese de desayunar.

Dicho todo esto, para un artista visual es muy importante por dónde ingresa la iluminación para su espacio de trabajo. Por ello, le doy énfasis a dicha atmósfera por donde entra la luz. Parece tonto decirlo, pero al final me sirve contarlo, o lo tomen como una anécdota torpe que no viene al caso. Pero saben algo, les contaré de todas maneras un poco de mi zona de confort en donde yo trabajo.

Empezaré a hablar de la "ventana" como el primer filtro, así es, una ventana tiene muchas dimensiones y ubicaciones. Si estás muy cerca quizá te distraiga no solo de la luz, sino del ruido. La primera vez en que me mudé al departamento en el que estoy en la actualidad me emocionó tanto los rayos de luz que ingresaba por la ventana, a la que me pegué demasiado a ella. Estaba tan cerca que podría decirse que mi nariz casi estaba en la calle porque podía sentir lo que cocinaban los vecinos contiguos, y mis ojos ya pasaron de observador a husmeador. Prácticamente me enteraba de las cosas que pasaban afuera, inclusive, en una ocasión me detuve a ver cómo una paloma comenzaba a construir un nido entre los cables enredados de luz, ver a sus pichones

crecer y luego observarlas maltonas dejando el nido. En mi interior me dije: "realmente me estoy distrayendo y sea un factor negativo para crear, estar muy cerca a la creatividad o muy por lo contrario quizás me distraje porque mi cerebro necesitaba un descanso". Por otra parte, Papa (2022) anuncia:

> La creatividad simplemente consiste en conectar las cosas. Cuando le preguntas a personas creativas cómo hicieron algo, se sienten un poco culpables porque en realidad no crearon nada, simplemente vieron algo. Les fue obvio después de un tiempo. Eso es porque fueron capaces de conectar las experiencias que habían tenido y las sintetizaron de formas nuevas –Steve Jobs–.

Si lo vemos de esa manera, cómo podemos medir hasta qué punto me distraigo y me conectó con las otras cosas. Eso no lo podemos saber, me conecto o desconecto o simplemente me quedo todo el día viendo al ave en su nido que puede apreciar desde la ventana de mi hogar. Creo que para una creatividad ayudará lo que vemos; escenas que en un futuro pueden ayudar a conectarse con soluciones o creaciones llamadas inspiración. Se suelen "tachar" o negar a las personas que se distraen –las distracciones y concentraciones son una línea mental en la que puede aparecer la creatividad– pero depende mucho en qué tipo de trabajo uno se desempeña. Es distinto si te dedicas al manejo de máquinas pesadas o la de cortar trozos de carne en grandes sierras eléctricas. Ahí es muy distinto, quizá para un artista la distracción nos ayude a conectar para dar paso a la creatividad. "Cuando llegue la *inspiración*, que me *encuentre trabajando*" decía Picasso.

El trabajo podría decirse también consiste en generar ideas, observar, almacenar, para conectarnos prontamente a la creatividad e inspiración.

¿Qué tan cierto será? Finalmente decidí no moverme de la ventana de mi casa, quise retarme a mí mismo, y sé que lo podía tener todo bajo control y creo que no sería tan malo distraerme un poco, descansar un momento la mente para que luego fluya la inspiración. "Ilumíname Dios" al final parece que "Dios me abandonó", sabiendo que tenía una reunión virtual más tarde. Y el ruido de la calle tomó por asalto mi lugar de trabajo. Mientras me preparaba para la reunión virtual de una hora, de la calle provenía un ruido muy peculiar que quizá ustedes ya lo hayan escuchado; afuera de la casa con bocina en mano, se ofrecía algunas frutas o huevos frescos o la compra de fierros, catres y botellas. Realmente fue inesperado, salí rápidamente a cerrar las ventanas

para aplacar aquel ruido molesto, al final fui muy rápido en hacerlo, no sé si notaron mi ausencia las personas de la reunión virtual, pero sus risas los delataron, a la que me uní a ellos con continuas risas y simplemente decirles: suele pasar.

Pero no todo es malo. Uno decide a su conveniencia si desea estar pegado o no a una ventana. La luz que ingresa por la ventana nos brinda calor, y, por cierto, otra vez decidí cambiarme de lugar junto a mi mesa de trabajo. Moví todo mi arte, solo necesité un empujón, prácticamente se encuentra a un metro de la ventana, bueno, casi nada. La ventana que tengo es prácticamente grande, de 3mx2m. La mesa suele estar rodeada de pequeños maceteros, apiladas al filo de la mesa de la esquina que da más cerca a la ventana. Las plantas que tengo en casa, a la hora de comprarlas, olvidé consultar su tipo. Les puedo contar que las hojas que brotan de ellas son de un verde limón fresco, muy hermosas, que zigzaguean entre ellas para darse camino hacia la calle, en busca de los primeros rayos de sol. El color verde me ayuda a refrescar la vista y a la mente a la que me alegra, me vitaliza; lo natural siempre es bueno tenerlo de cerca, siento que respiro pureza.

A todo ello hay otras piezas que me acompañan, como la de un elefante negro con la trompa hacia arriba y muy sentando como una posición circense. Son realmente mágicos los elefantes, simbolizan protección y fuerza para el hogar. Quise saber más de ellos ya que tengo en casa otras más, una de trompa hacia arriba que representa la prosperidad según lo que averigüé; es de la buena suerte, para la abundancia y la victoria. Y, como les decía, tengo más elefantes en casa, especialmente en la mesa de sala donde habitan tres elefantes blancos con un estilo minimalista; no tienen ojos, parecen esferas blancas con sus trompas. Sobre el último, y más pequeño, su material es de mármol, algo más pesado que los demás; una pieza adornada con algunas piedras preciosas, pero no las costosas, humildemente las artificiales que brillan cuando observas esa en especial.

Lo curioso es que todas ellas están mirando al televisor, con la trompa hacia abajo, lo cual dicen que representa la longevidad y la concepción. Vaya, creo que voy a comprar más elefantes, no sabía que me gustaban tanto. Otras de las piezas que tengo en casa cerca de mi ventana es la de una gran biblia que prometo leerla pronto; es pesada a simple vista por su tapa gruesa, pero sus hojas son delicadas y suaves por un papel que no logro reconocer. Por último, está mi estatua de la Libertad, aquella que me traje de recuerdo de

una exposición de arte que hice en la ciudad de Nueva York, en las Naciones Unidas en el 2017. Quizá siento que verla me da libertad, pero está más en la imaginación; los elementos o piezas que están cerca de nosotros las ponemos a nuestro lado porque nos traen recuerdos, nos gustan, nos alegran, o tal vez nos ayuden a conectarnos con la inspiración. O como diría un vendedor —Al gusto del cliente—, elementos que compramos o nos regalan pueden ubicarse cerca a nuestra mesa de trabajo o no. Quien sabe, en un futuro puedan ayudarnos a distraernos o concentrarnos en busca de la inspiración.

Antes de la pandemia recuerdo que mi mesa de trabajo era como cualquier otra que podía encontrar en cualquier esquina o ubicación y, sin temor, ponía la computadora portátil sobre una de ellas para poder diseñar y crear; no le daba prioridad o importancia como la doy ahora, en la que he venido contado en los párrafos anteriores de las piezas que están alrededor de mi mesa de trabajo. Cuando empezó la pandemia, en casa la distribución de los espacios también cambió. Empecé a trabajar en casa, el llamado teletrabajo, tener una oficina simple en un espacio predeterminado en el hogar de tu casa. Una que te haga ver cómodo y fresco, que note tu personalidad, como tu pequeño espacio creativo.

Como primer paso me enfoqué en la ventana. Fue lo primero que me detuvo a reflexionar: ¿me concentraría al estar ubicado muy pegado a ella? o ¿con qué elementos pensaba adornar mi mesa de trabajo para tener una oficina de calidez que inspire? Es por ello por lo que el espacio fue importante para mí, y la atmósfera que se creó fue fundamental, para poder encontrar una buena ubicación para tu mesa de trabajo.

Antes que empezase la pandemia mi centro de trabajo, "el oficial", se encontraba a una distancia en tiempo aproximados de 1 hora con 15 minutos, en la que usaba tres medios de transporte urbano para poder llegar a mi destino. Siempre me ha gustado sentarme al lado de la ventana durante el viaje. Ahora que me percato, vuelvo a nombrar la ventana, creo que para mí es algo importante, pero la de un medio de transporte es muy distinta a la de una casa porque la primera es "móvil", por así decirlo, me permite observar a las personas, el contraste de las casas y vivencias. De alguna manera, estas situaciones también influyen a la hora de crear porque observo e imagino, mediante una ventana en movimiento de la que puedo aprender muchas cosas. A veces creo que la ventana te inmiscuye, quizá en las vidas de las personas que están del otro lado, por algunos segundos logras ver si están enojados, pasivos furibun-

dos o simplemente te observan porque tú los observas, indiscretamente, o sin querer, podemos convertirnos de observadores a observados. Me hace recordar a una frase de una película clásica de aquellas que eran en blanco y negro: "Válgame. Somos una raza de mirones" (JosVelasco, s.f.) dicha frase hecha en la película *La ventana indiscreta* (1954), dirigida por Alfred Hitchcock.

Válgame, si tomo esa palabra ¿quizá sea yo un mirón? O ¿sólo estoy aprendiendo de los demás? Es incierto, los artistas visuales tenemos que ser observadores, contemplar te permite conocer muchas situaciones, quizás pueda ayudar a la inspiración. A veces me preguntan, ¿cómo te "iluminas"? Es una pregunta muy compleja saber en qué momento encontrarás la inspiración, siento que la fuente podría ser una "ventana". Tú eliges lo que deseas ver detrás de los objetos; la más alta que te eleva a la imaginación celestial (refiérase al ver a través de la ventana de un avión), o a la que está en movimiento en donde ves a las personas pasar, sus preocupaciones, alegrías o tristezas. Es como ver una película muda de cortometraje en vivo (refiérase al ver a través la ventana de un auto), o aquellas inamovibles que están frente a una mesa de trabajo, o a una compañía de algún familiar (refiérase al ver tras la ventana de tu hogar), claro, eso es. La ventana me ayudó a conectarme con la ciudad, las personas y las cosas: es la que elegí, la que te sirve para transportarte y conectarte. Quizás me convertí en el "mirón" que aprende de los demás; tal vez sea esa mi fuente de inspiración. Cada artista visual puede buscar caminos o desvíos de rutas para inspirarse y concluir una pintura, una escultura o un diseño, pero ¿todos los caminos te conducen a Roma? Yo diría que todos te conducen a una ventana.

Cusco mágico

Hoy en día los carteles y todo tipo de diseño, inclusive el de información (el trabajo que realizaba en la oficina), lo hago en casa; mi arte frente a una computadora, a una ventana, frente a mis elementos preferidos (biblia, plantas, estatua y elefantes), todo en el hogar. Diría que ya no necesito moverme mucho, y eso que tengo una silla giratoria que me ayuda a virar y ver otras perspectivas, como ver la tele o ponerme en posición para conversar con la familia. Eso es bueno. Y si deseo continuar con el trabajo, hago un giro y me reincorporo al trabajo. Todo en uno.

Dentro de mis recuerdos sobre esta pandemia está el mes de octubre del 2020, cuando con mi esposa decidimos viajar y visitar a la familia fuera de Lima. Como artista visual o diseñador gráfico no necesitaba llevar muchas

cosas para diseñar, solo era necesario meter en la mochila la computadora portátil y listo. —Deje a mis "elefantes" cuidar de la casa hasta que volvamos— Es una de las ventajas que podíamos tener los diseñadores, solo se necesita la mente para inspirarse y la computadora para hacer realidad las ideas en un diseño o cartel.

Pensé también que el vuelo iba a hacerse algo distinto, porque existieron muchos protocolos. Recuerdo que para aquel viaje aún no llegaban las vacunas y, por ende, el vuelo estaba muy riguroso: tener la doble mascarilla, el protector facial... ¡ah! y también llenar un formulario en la que te consultaban si tenías contacto con un paciente que se haya contagiado con el virus. No quise ser riguroso ni apático, solo empecé a llenar las respuestas con muchas "x" y, luego de muchos controles y protocolos, logramos viajar.

Nosotros quisimos viajar porque con mi esposa habíamos escuchado que en las provincias no había muchos afectados de contagio como en la capital. A decir verdad, era muy cierto; las cifras de contagios y muertes que se anunciaban en las noticias eran más altas en la capital que en las provincias alejadas.

La ciudad a la que nos enrumbamos fue a la ciudad imperial del Cusco, así que dejé la "ventana" de mi casa para cambiar a nuevos aires de una "nueva" de inspiración. Mi centro de trabajo ya no se encontraba en el tercer piso como mi hogar de siempre: ahora, desde esta ventana en la que me encontraba podía ver toda la ciudad del Cusco. De aquí de lo alto se veía todo, era cierto, la casa de mi suegra Julia Valencia, a quien venimos a visitar, nos brindaba tal vista turística, por así decirlo. La casa en donde nos alojamos era de siete pisos, y la base estaba en una especie de colina lo que nos daban el privilegio de visualizar hasta cada extremo de dicha ciudad. Así que "tome como asalto" la azotea como mi mesa de trabajo, aquel espacio acogedor era muy especial, ya que la oficina pertenecía a mi suegro Benancio Guevara, una persona inteligente de tratos correctos y una gran sonrisa que contagia el lugar. Es lo que recuerdo, cada vez que viajamos lo recordamos, hay una foto en la casa y un casco de ingeniero que lo acompaña, fue ingeniero y catedrático de la Universidad de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC). Él nos dejó hace cinco años, es algo que siempre tengo presente al recordarlo, que en paz descanse don Benancio.

Fue aquel espacio acogedor en el que me encontraba ahora. Siempre trato de estar del lado de una ventana. Esta vez el sol es mucho más fuerte que el

de Lima, y veía más de cerca al sol salir y ocultarse. Había días en que el sol se ocultaba para dar paso a la lluvia o a inquietas granizadas. Trabajar en una azotea tiene sus pros y contras: "allá arriba" me encontraba solo, es decir, la mesa, la computadora portátil, una biblioteca y como siempre la ventana. No conversaba con nadie; si deseaba hacerlo tenía que bajar a los primeros pisos, algo que lo hacía de vez en cuando para no quedar desolado. Sin embargo, ahora que recuerdo también subían mis familiares a conversar un rato: mi esposa Mabel, el infaltable cuñado William, mi suegra Julia, la que me ofrecía una palabra alegre porque la forma como la decía —así: "Osheee" — es como una onomatopeya del saludo, de un "oye" o un "hola", así como los sobrinos Abdel y Sergio. No obstante, luego bajaban porque creían que me estaban interrumpiendo —algo que no era cierto— y otra vez me quedaba solo yo y la azotea.

Quizás me digan que tengo mala suerte, pero no, a veces recibía la visita de otros pequeños visitantes a la casa. Uno de ellos se llama "Rino" un perro de pequeña envergadura, lanudo, exquisito al comer, pero con una personalidad de rey; podría decirse que era un "pequeño muy orgulloso", aquel era el gran Rino". A veces entraba al cuarto de Abdel y destrozaba toda ropa dejada por casualidad en el suelo. El otro que venía a visitarme era el gran "Betto", un perro de cortas piernas y de años avanzados con sus ojos azulados que en algunas ocasiones entraba a la cama del cuñado William y se desvanecía con su cuerpo pesado a tomar una siesta. Qué travieso era, por ejemplo, hubo un día en que de un gran mordisco arrancó un trozo de carne de las manos de William. Ambas mascotas peludas solían visitarme y muchas veces se quedaban toda la tarde conmigo. Creo que las personas como mis familiares, además de mis dos amigos caninos, me brindan de alguna manera sus compañías, igual que el sol, las lluvias, granizadas, el viento. Es una inspiración distinta que me embarga, forma parte de mis recuerdos y, con ello, me ayudan también a crear. Son experiencias de la vida cotidiana que aprovecho para incluirlas en mis obras personales como artista visual.

Cusco está a 3339 metros sobre el nivel del mar (m.s.n.m.). Es una ciudad de altura, los primeros días te puede chocar un poco, tener mareos y náuseas, pero con el pasar de las horas logras recuperarte, tu cuerpo se acostumbra y se adapta. La adecuación es cuestión de tiempo; así como el cuerpo se adapta, también nos habituamos a buscar espacios para trabajar, nos acoplamos para seguir con el siguiente paso y encontrarnos con nuestra creatividad misma tan pronto cuando menos lo piensas.

Santiago
¿La pandemia y la soledad están unidas?, creo que cortó cierta comunicación de contacto humano. El abrazo, o el saludo que nos damos en la calle, hace un año era casi complicado saludarse normalmente, teníamos que alejarnos a una distancia de un metro, fue extraño, pero teníamos que hacerlo para no contagiarnos. ¿Qué pasaba con aquellas personas que vivían solas?, fueron mil veces más complicadas a quienes vivían con muchos parientes en un hogar; pero el temor también era que si el virus entraba a casa contagiaba a toda la familia, entonces, todo era un riesgo. Vivir solo o en familia, teníamos que ser muy precavidos. ¿Inteligentes? El virus no discrimina, un descuido y ya estabas con el mal. Pero no deseo asustarte, ya que cada uno de nosotros sabíamos cómo enfrentarlo.

¿Y si en casa era solo una pareja? Fue algo que nos sucedió, a mi esposa y a mí. Ella se llama Mabel y la pandemia hizo que nos atrincheráramos en casa, advertidos de que tenemos que ser cuidadosos a no traer a un invitado pequeño y maligno llamado Covid-19 a casa. No queríamos eso, el tiempo hizo que no nos contagiáramos hasta obtener nuestra segunda vacuna, pero al final llegó el momento en que nos contaminamos. A pesar de que estamos vacunados sentí un malestar de garganta y fiebre. Pensé que era pasajero, momentáneo; tomé algunas hierbas calientes y una pastilla para calmar la fiebre, pero les digo que no me tumbó a la cama. Estuve de pie, algo que lo podía sostener, luego de una semana me puse fuerte otra vez, mi cuerpo y mente eran los de antes. A veces me pregunto, ¿Por qué no fui al hospital? Fueron las dos vacunas, por ello en aquel momento solo me dio síntomas de gripe y un poco de malestar. Sin embargo, para sacarme de las dudas me fui al hospital para saber si realmente me había contagiado. Luego de una hora la doctora me dijo que salí positivo, me preguntó si me sentía mal y le dije que no. "Estoy perfecto", le dije, la doctora manifestó que me siguiera cuidando con los protocolos de siempre, algo que sigo haciendo hasta ahora. Tuve suerte tal vez. No sé si será el destino de una buena salud, pero ¿cómo lo podemos saber?, el uso de mascarillas y su distanciamiento con un par de vacunas lograron apaciguar un malestar letal.

Me pregunto ¿cuántas personas han perdido a sus familiares? ¿y los que se quedaron solos? La soledad es sigilosa y silenciosa, es el viento que mueve tu cabello cuando duermes, es la noche que te cubre entre sueños, es el zapato que no hace ruido al caminar. Hay millones de razones por las que se puede hablar de la soledad como los millones de personas que han partido, muchas

personas que se alejaron y acompañaron al viejo barquero Caronte, quien quizá se haya vuelto rico por las monedas que recibió. La soledad es infinita ¿pero nos ayuda a los artistas a crear? a veces, solo algunas veces prefiero estar solo, para ordenar mis ideas o tratar de crear una obra artística. Luego deseo confundirme con el ruido para estar con la realidad. sí, eso es.

Hablando de Caronte, hay otra persona de cuentos e historias que se vienen a la mente con el olor a la brisa del mar, se llama "Santiago" ¿recuerdas de él?, en aquella novela de *El viejo y el mar* (1952) de Ernest Miller Hemingway: "Donde el hombre no está hecho para la derrota. Un hombre puede ser destruido, pero jamás derrotado" (como se citó en Vicent, 2002). Esta lucha contra la adversidad, una lucha con la naturaleza nos hace pensar que también podemos combatir con esta enfermedad. Sé que en el mundo hay muchos "Santiagos" solos y solas, que se hacen fuertes y van en contra de esta marea a la que llamamos adversidad; aquellas personas a quienes llamaremos "los imprescindibles".

La adversidad tiene tentáculos de infortunio. Al final logramos salir a flote, como vencedores. Y es lo que hacemos cada vez que luchamos contra esta pandemia. Somos grandes luchadores como el viejo Santiago.

¿Es muy distinto la soledad de un artista? En este caso, para poder crear ¿necesitamos la soledad?, muy indiferente a Santiago frente a una adversidad, él se repone y sale. Creo que el artista puede ver a la soledad como su aliado, o quizá su infortunio. Cada artista sabrá elegir y qué rumbo tomará para encontrar soluciones a sus conflictos artísticos.

¿Algunas veces buscamos la soledad o deseamos estar solos para crear? quizás, ¿el silencio ayuda a concentrarse? Ni el zumbido de una mosca desearíamos que nos rodee para molestarnos o el rozar de alguna mascota que intenta encontrar caricia alguna de un amo desatento. La distracción también es otro factor importante para escapar de la soledad, cuando tenemos acciones a nuestro alrededor, o como el tronar de los dedos. La distracción y la soledad van también de la mano que me sirven para crear. Sé que la pandemia nos "aisló" ¿la inspiración viene y va? O justo llega cuando estamos como el viejo "Santiago". Siempre existirá dicha lucha; es como el ruido que hace el perro del vecino porque dejamos la ventana abierta, o como el ruido de un motor de un coche viejo, o porque el televisor está muy alto en volumen. Luego de todas estas acciones de ruido viene la tranquilidad, las aguas calmas y la de quedar-

nos quietos. Ambas son importantes para las personas porque nos empujan a imaginar, crear y, por qué no, pescar al gran pez de Santiago; así, al llegar a la orilla mostrar lo cazado como señal que avanzamos y nos reconozcan.

Concepto y construcción visual

Luego de reflexionar por mi parte de los espacios, mesas de trabajos, distracciones, la soledad, la atmósfera, las conexiones y, sin olvidar de las ventanas que da la luz como la oscuridad misma, o como la familia de alguna manera, también me ayudaron a contar mi historia en estos tiempos de pandemia. Por otra parte, les quiero narrar mis dos procedimientos a la hora de diseñar: dos enfoques para solucionar problemas gráficos. Lo anterior contado es lo que nos afectó a cada artista la pandemia, nos aisló; asimismo, cada uno lo supo resolver a su manera, al igual que yo.

El primer enfoque es, y siempre será, la parte conceptual enfocada en la idea y el mensaje: ¿qué deseas transmitir? dicho proceso puede demandar un tiempo estimado. Quizá para algunos artistas o diseñadores la creación es desarrollada de una manera rápida dependiendo de cada persona o como tú logras conectar las ideas. La experiencia de una persona también ayuda, todo es un proceso, algunas veces suelo hacer un collage de ideas o de imágenes que me puedan proporcionar conexiones, para luego canalizarlo a una conceptualización.

En mi caso diría que la experiencia te puede ayudar, pero existen otros factores que se complementan, logrando así una idea mucho más sólida. Hoy en día ya tengo más de veinte años que dejé la universidad donde me enseñaron los conceptos del diseño, sin embargo, fuera de esta institución seguimos en constante aprendizaje.

Fue en el 2003 cuando culminé la carrera de diseño gráfico, una carrera universitaria en la facultad de arte y diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (FAD PUCP). Cuando uno termina una carrera, uno no deja de aprender, observar, analizar, comparar, cuestionar o preguntarse ¿por qué aplicó tal concepto en tal diseño? Es por ello por lo que no debemos dejar de aprender. Todo ello me ha ayudado a acelerar un proceso creativo; siempre hay otros factores que ayudan a complementar como los "conectores gráficos". Son elementos visuales en los que podemos jerarquizar, para luego poder identificar qué componente es más potente que el otro: analizar, observar y

saber elegir. Son dichos complementos que te permiten que el mensaje sea puro y directo.

A veces nos quedamos con los primeros elementos visuales, las primeras propuestas, o simplemente no rebuscamos más por falta de tiempo, no queremos investigar, o no sabemos observar ni elegir. ¿Por qué sucede esto? ¿Por el poco tiempo que nos dan? ¿el cliente te empuja a una pronta solución?

Los conectores visuales consisten en el analizar, el observar, saber elegir qué elemento visual te lleva a un mensaje directo y puro. El tiempo en que nos demoremos en crear demandará también el tiempo en que podemos dar una rápida solución. Debemos solucionar partiendo del concepto, para dar un mensaje y tener un producto visual gráfico potente, directo y funcional.

Sobre el segundo enfoque: ya teniendo la idea, el concepto y el mensaje, considero a la "construcción visual" con el siguiente énfasis. Me refiero a qué herramientas usarás para crear el diseño, por ejemplo, si aplicarás materiales palpables como acuarelas, estilógrafos, óleos, entre otros. O si no optamos por programas digitales como herramientas llamadas como Adobe Illustrator o Adobe Photoshop. Estas dos últimas son las que más uso. Entonces, depende de cada artista qué herramientas emplearás para diseñar. No olvidemos que aparte de los programas gráficos, también nos podemos apoyar con el uso de la fotografía, basándonos en el concepto de composición o collage. El diseño tiene que transmitir un mensaje claro, sencillo y práctico.

Mi caso es muy particular a la hora de conceptualizar, dedico un poco más de tiempo a abstraer las "ideas", a las cuales se tienen que dar vueltas, comparar, seleccionar o elegir mentalmente cuál funciona mejor. Teniendo ya la idea final, pasamos a elegir un estilo, mayormente selecciono uno minimalista, apoyándome en elementos muy precisos, simbólicos o icónicos. Son mis preferidas a la hora de crear carteles, trato de usar pocos elementos para tener un "concepto visual" contundente, por así decirlo. Esos tipos de gráficas son muy potentes. El estilo minimalista es el que más recordamos, por su sencillez, viaja rápidamente pasando por nuestra retina, para luego posarse en nuestro consciente. Es un proceso mágico.

Figura 28. Palomino, I. (s.f.) Esperanzan [Ilustración digital]. Archivo del artista

El concepto *minimalista* es contemporáneo; el uso de pocos elementos, la sencillez y el uso de color limitado. Cada elemento usado tiene que ser muy pensado, que comunique; si no cumple esa función se elimina de la obra. Hoy en día el minimalismo se aplica en otras expresiones artísticas, como fotografía, moda, pintura, entre otros.

He visto también el uso del minimalismo en el cartel, yo soy uno de ellos, tengo amigos que también los usan como estilo. La ventaja de usar este estilo es que el mensaje es muy directo, tu mente no necesita distraerse, ni hace preselección de imágenes; se puede resumir bajo esta ruta: obra-mensaje-receptor (observador). Si lo vemos así, esa transición es rápida a la hora de consumir el mensaje visual. Mayormente, por su sencillez estos tipos de trabajos son más fáciles de quedar en el consciente; al ser de esa manera la obra formará parte de tu vida. ¿Cómo así? Porque simplemente lo recordamos, inclusive, formará parte de tu conversación entre amigos porque el tema lo amerita. ¡Sí! ¿Te pasó algún día? Inclusive mi madre me hace recordar de una obra que siempre me saca enfrente, inclusive amigos me hacen recordar de la obra.

La obra que les cuento se llama *Esperanza I*. Trata de una niña entre doce y catorce años, con un vestido entre un azul bondi y un azul acero que le llega a la cintura. Bajo ella un jean gris con sus zapatos blancos, ah, de cabello sujetado por un lazo formando una cola de caballo hasta llegar a su cintura. Ella lleva entre sus manos una regadera de mediana envergadura; pareciese que le pesa, pero no. Ella sutilmente alza las puntas de sus pies donde lleva sus pequeñas zapatillas negras. Sí, se alza para poder regar una pequeña, muy pequeña planta que brota de una fría silla de madera. Sí, brota de una silla. Hoy en día, algunas veces vivimos tiempos complejos con situaciones adversas. Pero aquella obra me da esperanza de seguir adelante. A continuar regando esperanzas en tiempos de espera, paciencia y pronto saldremos de este virus que nos hace asustar y entristecer, pero sigamos creando obras, solo avancemos.

Anteriormente, les conté del minimalismo, cuando suelo crear obras con pocos elementos, breves, concisos, compactos, únicos. Sin embargo, el arte, el cartelismo o el diseño no siempre será concebido como tal. En mi caso me gusta elegir ese estilo, cada artista tiene su elección en ese sentido. Eso es libertad.

Figura 29. Palomino, I. (s.f.). Horror al vacío [Ilustración digital]. Archivo del artista

El otro estilo que uso entre mis carteles es uno que se contrapone al minimalismo, debido a la cantidad de elementos usados a la hora de diseñar. Lo consideraría como "horror al vacío". Este estilo copa casi todo espacio en blanco, casi en su totalidad, podría decirse que sería como el antónimo al concepto del minimalismo. La palabra "horror al vacío" proviene de la cultura Nazca, situada en los años 100 a.C. hasta el 800 d.C. Su característica principal era el "horror al vacío", es decir, los Nazcas no dejaron en ninguna de sus cerámicas

algún espacio sin pintar o decorar. Dichas piezas presentaron elementos de la vida cotidiana, tales como flores, frutos, aves, animales e insectos, además de personajes mitológicos.

Hilando por la paz[51]

Figura 30. Palomino, C. (2016). Hilando por la paz. Carteles por la Paz Naciones Unidas [Ilustración digital]. Archivo del artista

51 Diseñador peruano gana el concurso "Carteles por la Paz" de Naciones Unidas. Para más información véase (Naciones Unidas, 2016).

Sobre el estilo "minimalista" y el "horror al vacío", son dos estilos que se contraponen. Este último lo tomé de referencia de la cultura Nazca ya antes mencionado y me sirvió mucho para explicar un poco de mis obras. Digo esto porque dentro de mis obras o diseño me gusta aglutinar muchos elementos para contar una narrativa visual. Con lo ya antes contado, también quería dar un ejemplo sobre el "horror al vacío" aplicado en una de mis obras más importantes en mi carrera como diseñador visual. Es titulada como *Hilando por la Paz*[52]. Aquí su historia: fue en el 2016, cuando la Oficina de Asuntos de Desarme de Naciones Unidas comunicó un concurso internacional denominado "Carteles por la Paz". Por el evento que conmemoró el 70° aniversario de la primera resolución de la Asamblea General en la que se estableció el objetivo de eliminar las armas nucleares y cualquier otro tipo de arma de destrucción masiva.

En dicho concurso envié la obra *Hilando por la paz*. Bien, para mí ahí fue el inicio para involucrarme en temas sociales de suma importancia, y quedé envuelto, ¿envuelto? Muy cierto, hoy en día gran parte de mi tiempo soy diseñador (infografista) trabajando para una empresa y la otra parte la dedico a trabajar como diseñador social o comunicador visual social, todas enfocadas en el cartelismo. Esa obra me enseñó a intervenir, tener una nueva perspectiva y preguntarnos: ¿cómo el arte puede ayudar a construir conciencia? Podemos convertirnos en un agente del cambio, en activistas y desde nuestros espacios podemos hacerlo, solo hay que apoyar y poner nuestro granito de arena.

La obra "*Hilando por la Paz* tiene una dimensión 70x50cm, un formato general para un cartel; hay algunos que pueden ser más pequeños, como un A3 (29.7x42 cm), o más grandes, como una B1 (70x100cm). Hago referencia a los tamaños porque es importante a la hora de diseñarlas, por ejemplo, es elemental ver el tamaño de tipografía a usar. Recuerden que cuando tenemos un cartel en frente se debe considerar una "distancia de lectura". Si el cartel es un B1 podemos alejarlo algunos metros o elevarla a cierta altura y no afectará nuestra lectura visual si ubicamos bien el tamaño de la tipografía. Porque si colocamos textos muy diminutos, imposibilita la lectura haciendo que nos peguemos al cartel. Hay que tener en cuenta eso.

En adición, si hay un cliente que nos pide un diseño, también es bueno que sepan los tamaños de los carteles. Considero que hay dos espacios para

52 Para más información, véase Ayma (2016).

ver un cartel, uno es en el interior de una sala o salón; la otra es en el exterior, ubicados en las paredes o muros de las calles. Es bueno tener una comunicación con el cliente sobre las dimensiones. Le comento de las dimensiones porque desde que estuvimos en pandemia aparecieron nuevos formatos y se dio más empuje a las exposiciones virtuales.

Para continuar con el proceso del cartel que realicé, *Hilando por la paz*, empecé a juntar elementos o palabras que me atribuyen al tema del desarme nuclear. Las palabras que escogí se fueron armando una especie de "sopa de letras de figuras". Junté ideas anotadas en un papel como bomba nuclear, paloma de paz, destrucción, humo, armas destructivas, personas heridas, entre otras.

Sin embargo, había algo que descubrí y que tendríamos que tener en cuenta: las ideas que coloqué en esa especie de lista también serían usadas por todos los competidores. El diseñador a su manera haría dicha ficha de elementos para luego poder articularlas unas con otras. Entonces, cada uno buscaría su manera de conectar las ideas. Quizá un artista solo use elementos de la paloma con un arma nuclear u otra persona utilice la bomba con personas heridas, etc. Cada diseñador aplica todo lo aprendido, así como toda su experiencia y busca la mejor manera de que su obra grafique el mensaje. Es ahí donde empezamos a competir.

La competencia es algo inevitable, así que me tomé más días en pensar, maquinar e inspirarme. En esta ocasión, o en estos tipos de concursos, tenemos que fijarnos en la fecha de entrega porque te puedes enterar que el concurso solo le faltan solo unos días para cerrar. Yo tuve algunas semanas para poder crear la obra. Siempre es bueno tener algunos días más para trabajar.

En mi lista de ideas, o "sopa de letras", comencé a buscar y agregar otros elementos para poder comunicar la idea. Justo viendo mi lista inicial me di cuenta de que todo el mensaje era enfocado en lo negativo y destrucción. Me compliqué y replanteé un poco mi lista.

Así que mi mensaje estuvo relacionado con "lo malo es vencido por lo bueno", "lo destructivo convertido en positivo", "desarmar para reconstruir", fueron esas asociaciones las que incluí en mi lista para empezar mi obra. El elemento que elegí fue "los hilos"; aquellos que sirven para construir, pero también para deshacer y deshilachar. Esto se convirtió en el hilo conductor para armar esas dos ideas entre el bien y el mal, ya antes mencionado, entre mis propuestas. Ya

con la idea principal faltó el otro elemento visual, por tanto, decidí usar como elemento "niños". Sí, niños. Incluirlos puede ser descabellado: unir armas con niños. Sin embargo, después de tantas vueltas a las ideas pude encontrar una relación entre estos tres elementos: arma-hilos-niños. Con ello el mensaje ya estaba conectado.

Al tener mis tres elementos junto al concepto ya me senté frente a la computadora y empecé a darle "vida" a la historia. En este sentido, el gran formato de 70x50cm me ayudó y sirvió para centrar a mi primer elemento-personaje.

Escogí una gran bomba nuclear ubicada en el centro del formato. Lo imaginé como un gran tótem imponente, casi imposible de desaparecer. Dije "casi", fue mi intención. Luego imaginé que ese tótem tendría que caer, ¿cómo desconectarlo, derribarlo o desactivarlo? Fue entonces cuando usé mi segundo elemento-personaje. La idea de los hilos era el elemento que me ayudaría a que estos componentes lograsen transmitir un mensaje. Así que a ese gran monstruo de metal hecho como un tótem comencé a romperlo y destruirlo. Desde la parte superior, y de lo más alto, salían hilos de metal que caían, por tanto, se veía una gran bomba que se desarmaba en forma de hilos que caían al suelo. En este momento aparece el tercer elemento-personaje: los niños. Es ahí donde aparecen muchos niños jalando esos hilos, pero no con fuerza; en cambio, los hilos de metal pesado se convierten en suaves al final de la cuerda, inclusive se movían con el viento ya en la base del gran tótem. Ellos usaban esos hilos para poder volar sus cometas, pero también se convirtieron en hilos con globos que volaban con niños jalando; asimismo, entre ellos saltaban las cuerdas y, sin querer, se formó una idea general de paz y conciencia. Una gran bomba era deshilachada para hilar mediante el juego de los niños, quienes son el futuro para una esperanza de paz, tema del concurso. La importancia y el mensaje que se transmite es muy poderoso, como la bomba que desaparece por el futuro enfocado en la juventud.

La guerra, usan armas nucleares, son asesinos de almas. Debemos enseñar a nuestros niños que la guerra es mala, nos deshumaniza, nos desvanece. Por ellos están estos tipos de mensajes visuales aplicados en el cartel, que esta vez fue mediante un concurso. Pero tenemos también la posibilidad de crear obras sin que exista alguna competencia, sino porque nos nace poder ayudar a concientizar. Una parte de mi tiempo trato de ayudar. El cartelismo social apoya mucho a comunicar y transmitir ideas. Trato de que mis obras no incluyan algún texto, quiero que la imagen que inserte sea un mensaje universal;

también de que llegue a muchas regiones y pase fronteras y corazones como razones: conciencia narrativa visual sólida y concreta.

¿Quizá se pregunten sobre el estilo usado? No lo olvido, ojalá puedan haber visto la imagen. Sobre el estilo que encontré en la cultura Nazca, en un principio no sabía cómo llamarlo, pero descubrí semejanza con lo que hacían mis ancestros precolombinos: el "horror al vacío".

La obra *Hilando por la Paz* tiene un 80% copado con imágenes y un 20% sin ella, con este tridente que usé (bomba-hilos-niños), rodeado con otros elementos que me ayudaron a decorar la obra como árboles, nubes, palomas, entre otros. Y el estilo minimalista lo usé en cada personaje, si se fijan, los niños son colores planos, máximo cuatro colores por niños, la simplificación o estilización de los árboles y la bomba. Traté de que no existiera mucho "ruido" visual.

Recuerdan en un principio lo que dije sobre hacer una lista con ideas y qué elementos visuales usar, ¿hacer una lista? Es bueno elaborarla, para no repetir con la lista de los otros participantes. Les digo esto, pude ver a los otros diez primeros puestos, y todos muy buenos. Siento que cualquiera de nosotros pudo haber ganado, pero analizando fríamente los carteles ganadores ¿porque el mío fue diferente a los demás? Pues, quizá mi narrativa sea una historia visual distinta, una historia en las que involucren niños, pensando en el futuro y el cambio. Nos hizo pensar. Conciencia.

Siempre me gusta observar mi gráfica y preguntarme lo que pude haber agregado o quitado. Sin embargo, de dar tantas vueltas lo dejo como está, pero había algo en la gráfica que no me había percatado a la hora de crear la obra. Recién cuando estuve en Nueva York, en la exposición misma me hicieron notar (se mostraban las diez obras seleccionadas incluidas a las tres ganadoras); en plena ceremonia, una de las personas quien nos galardonó era el secretario general de las Naciones Unidas: Ban Ki-Moon. Él observó a la bomba, aquel tótem negativo que estaba presente en mi cartel, y me señaló especialmente su parte superior, la que parecía a una cúpula de una iglesia, pero parecía destruida, con cemento y fierros. Él vio que estaba en mi diseño, pues mirándolo bien, tenía una estructura de una cúpula en la parte superior la cual estaba caída. Y me dijo: "Es similar a la cúpula de una iglesia que está en Japón cuando hubo el bombardeo en Hiroshima". Dicha iglesia no pudo ser destruida en su totalidad, solo sufrió algunos daños y cuyo domo les hizo recordar a ella.

Me sorprendí. Ya unos días después de la exposición recordé lo que me dijo, busqué un espacio, empecé a googlear y realmente era cierto. Quizá pudo ser mi inconsciente; tal vez al estar buscando información del bombardeo se me cruzó la imagen, o al final fue golpe de casualidad, de pronto un cruce de imagen. Lo cierto es que el Domo Genbaku es parte del Parque Conmemorativo de la Paz de Hiroshima, que contiene varios otros monumentos erigidos posteriormente. El epicentro de la explosión atómica del 6 de agosto de 1945 estuvo a solo 150 metros del edificio; fue la estructura más cercana que resistió el impacto.

Les cuento esta historia del concurso: "Carteles por la paz", de cómo fue mi proceso creativo, primera vez que lo cuento paso a paso. El tiempo-idea siempre presente, meditando en la sala, o frente a una computadora, caminando por mi pequeña sala o recogiendo distracción e inspiración por "mi ventana indiscreta", un poco de aire para refrescar mis ideas. Lo relaciono mucho con los momentos que estamos pasando ahora. El encierro por esta pandemia, quizá aquella vez hice mi ritual de encerrarme para crear, en aquel espacio llamado departamento. Pero existe similitud ya que el espacio donde empecé a crear es el mismo en el 2016, y si lo veo de esa manera hoy en día, ¿tengo mucho más tiempo para crear porque estamos encerrados? Tal vez nos encerramos en una burbuja mental, olvidamos todo para centrarnos en qué inventar, pero como dice, la inspiración te tiene que encontrar trabajando. Es y será así, y tarde que temprano llega la "iluminación". Es ahí donde, solo por algunos segundos, aparece dicha chispa de inspiración. No es todo el tiempo pensando en ella o creyendo que ya se viene la buena idea; en cambio, en ese tiempo que te dedicas o te sientas a trabajar puede salir la inspiración. También considero importante ayudar como un ejercicio que me permite conectar mis ideas y, a su vez, funciona como parte de la creación de la misma obra.

Al crear quizá hagamos eso. Yo con mi método, cada uno con su modo de crear y recrear, pero la concentración hace que olvidemos los ruidos. Hasta el ruido de la alarma de un Covid-19. Tal vez por un momento.

El primer paso: decidir

Permítanme culminar la historia anterior con un punto que es muy importante y obvie contar en un principio. En estos tipos de concursos internacionales, más allá de los premios que ofrecen que para mí, suele pasar a lo secundario. Lo primero es la parte en la que tenemos que *decidir*.

Yo me enteré del concurso porque justo una tarde me encontraba solo y casi libre de trabajo, un poco de ocio me rodeaba. No sé cómo, decidí entrar a googlear y escribir "concurso de ilustración". Fue ahí donde descubrí el concurso de la ONU. Nunca se me vino a la mente "vaya, es un concurso donde participarán muchos artistas", que digo muchos, fueron miles, de muchas escuelas de artes y distintos países por todo el mundo. Si iniciamos a cuestionarnos y dudar de nuestra capacidad, empezamos a fracasar; son segundos de decisiones que te elevan a lo más alto, o seguimos con nuestra monotonía. Aquella vez decidí no cerrar la pestaña de la ventana de internet donde estaba tal concurso de la ONU. Simplemente me adentré, para perderme en mis inventos locos como mágicos, crear y ser capaz de competir: ser yo mismo.

Me entusiasmé del concurso, quise saber más del evento, y fue donde *decidí* participar, me sentía capaz, yo solo deseaba concursar. Y decidí hacerlo porque confiaba en mí. Muchas veces me pregunto ¿Qué hubiese pasado si no hubiera participado? quizá no hubiera existido mi proyecto personal llamado *conciencia* (exposición de carteles con temas sociales); de pronto no hubiese conocido a muchos amigos diseñadores en varias partes del mundo que apoyan el cartelismo social. Probablemente, tampoco me hubiese visto escribiendo estas anécdotas en tiempos de pandemia que tuve el placer de ser invitado por mi amigo Omar Alonso García. Supe que elegí bien, tomé este camino lleno de diseños, carteles y conciencia.

El día "D"

Llegó el día en que anunciarán al ganador del concurso "Carteles por la Paz". Todo fue mediante un correo electrónico en el que solo elegirían a tres carteles ganadores y otros diez serían seleccionados para acompañarán la exposición. Fue un domingo en el que me sentía muy impaciente, revisaba constantemente mi correo, al mediodía, y no me llegaba notificación. En la tarde revisé una vez más y no llegaba comunicado alguno. Ya casi perdiendo esperanzas entré a la medianoche y no había resultado de algún ganador. En mi interior pensé "quizá no lo hice bien", empecé a ponerme un poco triste, pensativo y dudé, ¿que pudo haber fallado? y qué tan buenos trabajos fueron presentados. Al día siguiente les escribí por correo electrónico nuevamente: "Disculpen que les escriba, me pueden enviar en enlace donde salen los ganadores, para un futuro cercano poder aprender de ellos. Mil gracias".

Así que ya un poco calmado y resignado solo queda esperar el bendito enlace ganador; así pasaron unos días cuando finalmente recibí un correo

electrónico de las Naciones Unidas. Estuve resignado, pero con un poco de duda quise ver los otros trabajos, así que, sin dar vueltas atrás, hice clic al correo electrónico.

Bueno, así son estos concursos, a veces se gana y a veces se pierde, o quizás ganemos mucha experiencia y motivación para una futura participación. A veces me motivaba silenciosamente —Iván, hoy ganaste mucha experiencia. "Sí, cómo no", me respondí—. Solo hice el bendito clic e ingresé a ver a los ganadores, cuando empecé a leer el correo que decía así:

> Buenas tardes Sr. Palomino,
> *Adjunto un enlace en el que pueda ver a los ganadores, atte. Oficina de Asuntos de Desarme de las UN.*

Abajo del texto encontré el enlace, en donde estarían los elegidos. Sin más qué esperar ingresé a dicho enlace. Lo que sentí luego fueron muchas emociones juntas; todo lo contado, así como este proceso de diseñar un cartel pasó frente mí en segundos. La emoción de ver tu nombre y obra en el lado izquierdo de la página; arriba decía "primer lugar" y debajo de la obra estaba mi nombre terminando con un Lima/Perú.

¡Lo que pasó luego ya fue mágico, hechizado, inimaginable y una silenciosa explosión que venía por dentro! Cerraba la ventana de la página web y luego lo abría, así unas veinte veces, hasta que volví en mí y supe que todo es un proceso en esta vida; cuando empezamos a diseñar, nos organizamos y lo ponemos en práctica. Un procedimiento que viene en que supimos *elegir*; empezando a correr, porque te mueve una pasión; es un aprendizaje constante tanto en la universidad, como estudiante y fuera de ella como profesional. Nunca dejemos de participar, en especial en estos tipos de eventos llamados concursos. Me di cuenta de que también somos capaces de ser creativos para trascender. No es nada fácil, no es porque te cae la fortuna del cielo; es trabajo, te debe encontrar trabajando y si sueñas, hazlo trabajando. Todo empieza y termina en estas conexiones de pasiones, elecciones, procesos, mensajes y magia absoluta.

Al final, luego de unos días me llegó el correo donde me felicitaban por obtener el premio; de ahí me enteré de que participaron más de 4000 obras de 125 países. Simplemente fue tan sorprendente que cambió mi vida como profesional y persona; me hizo meditar en mi carrera, de que somos capaces

de trascender y pasar fronteras de nuestro país, o región. Eso te lleva a conocer mucho más, otros artistas, obras conceptuales, horror al vacío, estilos, mensajes, procesos e ideas mágicas para un fin. Transmitir mensajes globales para un público ya globalizado.

Esta historia, que es parte de mi vida, siempre suelo contarla. Cuando luego me preguntan sobre el premio, les digo —Ya me lo gasté— y reímos juntos por esa pequeña broma. Pero lo que realmente gané es *creer* en mis diseños y en mí, sobre todo, en lo que podía hacer, elegir, saber, imaginar, observar, tener fe. Todo un universo porque confías en ti mismo, que lo es todo, como el infinito de una imaginación. Ese premio es el que se queda para toda la vida. Tú vida.

Teletrabajo, espacios, tiempos y duendes

Hoy en día creo que nos hemos adaptado o tratamos de adaptarnos a un ritmo de vida acelerada, al referirse sobre el trabajo virtual al cual llamamos comúnmente *teletrabajo*. No me imaginaba hace cinco o quince años que por una enfermedad letal nos viéramos encerrados en casa; parece como una película de ciencia ficción, somos los actores de dicha película llamada Covid-19. Entre el día a día, como el pan de cada día, aprendemos a adaptarnos. Imagino que la palabra *contagio* siempre ha existido y fue algo que no nos daba miedo, porque no pasaba a una enfermedad curable; algo solucionable como una gripe, que con un té caliente y bien arropado logramos sanarnos y continuamos con el día a día.

En el caso sobre mi persona, como diseñador gráfico o artista visual recurro a un objeto de teclado oscuro y pantalla tibia a la que denominamos *ordenador*, conocido comúnmente como *computadora* o *laptop*. Así es, ese "aparatito" a veces ruidoso (tal vez porque ponemos nuestra música muy alta) o a veces "movediza" porque la llevamos de un lado al otro, para luego terminar en un buen espacio acogedor y fresco, por qué no, acompañado de una buena taza de café de asa grande para poder sostenerla fuertemente y no derramar gota alguna al ordenador. Siempre un poco alejados la computadora y la taza, para luego no lamentarse si una gotita caliente cae a la computadora o perder nuestros diseños guardados en ella.

El teletrabajo y el espacio en donde trabajamos han logrado engranarse, me refiero al espacio donde nos sentaremos a "maniobrar" el ordenador como parte de un "intermediario" que ve la transición entre el concepto y la creación

de una obra. Todo ello sin olvidarnos del bendito tiempo que forma parte de ese tridente: teletrabajo-espacio-tiempo. Este último dependerá de las horas y de la necesidad de la entrega, podría decirse de la relación del tiempo-cliente.

A mi parecer, las actividades laborales han cambiado o tuvieron que adaptarse a esta comunicación virtual a distancia. Los que trabajamos en este mundo del teletrabajo evidenciamos siempre esta relación de *tiempo-espacio*. Vemos la diferencia, en especial en los que estamos en el mundo de la creación de mensajes visuales aplicados, tanto en soportes visuales o impresos como el cartel, infografía, diseño en general, entre otros. Ya que la finalidad de toda actividad laboral es la de encontrar soluciones.

Trato de imaginar al taxista que laburó hace diez años. Yo recuerdo que para coger un taxi salía a la calle o a la avenida o en un paradero cercano. Y cuando se acercaba un auto taxi, solo alzaba el brazo para poder llamar la atención del taxista, se detenía, nos saludamos, y luego le daba una dirección a donde tendría que ir para que luego me brinde un precio razonable a mi destino final.

A veces se podía pedir una rebaja, podría decirse que empezaba esa "pequeña negociación de barrio" entre taxista y pasajero. Hoy en día existen los aplicativos donde involucra e interviene el espacio-tiempo; ya no tenemos que ir a una avenida, simplemente digitamos en el aplicativo el punto de destino, nos lanza un precio y aceptamos si nos parece bien o no. Existen ahora esas dos modalidades, a veces dejo de usar el aplicativo y salgo a la calle a caminar y pedir un taxi con tan solo alzar el brazo, señal para solicitar un taxi, y conversar con el conductor, para volver a negociar como lo hacíamos antes.

Otras de las cosas que recuerdo, y lo estamos viviendo, es la forma de comprar algún producto de consumo, artículos de primera necesidad o quizá la forma de adquirir un mueble para cubrir algún espacio de la casa. Así es, esa palabra de "comprar", en la cual nos dirigimos a un espacio llamado supermercado o algo más cercano a la que digo: —Ya vengo, voy a la tienda del vecino para comprar un producto de primera necesidad que falta en casa—. En la que él me recibe con un "hola vecino", y yo "¿qué tal vecino? Conversamos un poco de política, de la selección peruana y, por qué no, de "¿vecino cuánto le debo?" Termino mi trato con un "vecino la próxima semana le cancelo". Aún mantengo esta costumbre de ir a la bodega del vecino de la esquina; algo

que me percato es que la tienda a la que siempre voy no tiene nombre, solo lo conozco como "la tienda del vecino".

Eso sucedió en la esquina de mi barrio, ahora existen otras opciones para poder adquirir los artículos como la de poder comprar por online y recibir en la casa. Hay muchos aplicativos o páginas de supermercados que te facilitan comprar sus productos. Bueno, otra de las cosas que suelo hacer en tiempo de pandemia es ir al mercado; cuando a la hora de salir me "forraba" de mascarilla para dirigirme al mercado porque es más cerca de donde vivo que ir a un supermercado, conocía cada espacio del mercado y a mis caseros, quienes me atendían con amabilidad.

Uno de los cambios que provocó la pandemia en mi centro laboral fue la de mudarme a casa. Ahora como trabajador-diseñador ya no necesitaba estar presente físicamente en la empresa. Mi centro de operaciones era un espacio adaptado para seguir desempeñándome como trabajador y desde ahí empecé a enviar los diseños, en este caso las infografías (diseño de información).

Ya han pasado casi dos años desde que la enfermedad viral provocó un desequilibrio en la vida de las personas. En mi caso llevo más de un año y medio fuera de las oficinas. Por su parte, en las noticias ya no se hablan de muertes ni contagios, parece que ya ha vuelto a la normalidad algunas cosas. Sin embargo, yo sigo aún usando mi mascarilla negra, a veces salgo a ver por la ventana a la gente pasar, siempre la misma de mis historias, aquella que me hacía distraer algunas veces.

En esta historia de la pandemia nos enseñaron muchas cosas, una de ellas es la familia, estar más con ellos, porque está en las buenas y malas. En mi caso yo estaba solo con mi esposa Mabel y aprendimos a tener nuestros espacios también, para estar juntos o cada uno con sus cosas de trabajo o quehaceres u organizándonos. Por ejemplo, un día voy al mercado u otro día va ella, coordinar, tener voluntad, no aburrirse, buena paciencia y, por qué no, pasarla con buen humor.

Esto conllevó a que también aparecieran las videollamadas o reuniones virtuales con aplicativos como Zoom, Meet, entre otros. Así ya no nos quedamos aislados, las reuniones en que estaba eran grupos de dos, diez, hasta 50 personas, con un promedio de una hora, quizá menos o más.

Los meses que pasaban hacían un experto de uno; algunos consejos, o lo aprendíamos, o veíamos a otras personas hacerlo. Por ejemplo, en una reunión virtual la cámara del computador solo te permite enfocar la mitad de tu cuerpo y no era necesario estar vestido totalmente, solo parcialmente. Diría como la "mi mitad perfecta" para que me vean, y la otra mitad que no era interesante divulgar en la cámara. No importaba si te encontrabas con tus sandalias, un short o quizá una taza de café a un lado de la mesa. Otra de las cosas es el bendito ruido, antes de empezar las reuniones cerrar bien las ventanas para que no se escabulle algún ruido de la calle.

Todo esto de reuniones virtuales ha revolucionado nuestros encuentros. A mí no me ha gustado mucho porque no podía ver a las personas frente a frente como antes, pero me acostumbré y tiré la toalla al final. Al final me digo "No soy el único que pasa por esto". Ya forma parte de nuestra manera de contar historias, relacionarnos, controlar el estrés y ser pacientes.

Se preguntaron alguna vez ¿cuánto tiempo se demoraban en ir del trabajo a casa y de ahí hasta el trabajo en tiempo donde el Covid-19 ni se asomaba? En mi caso calculé una hora y quince minutos de ida; de regreso también sería la misma duración, con un total de dos horas y treinta minutos al día. Si solo vamos cinco días a la semana, entonces sería un total de doce horas y treinta minutos, es una cifra significante, ahora sumar por un mes. ¿Se imaginan 50 horas? Prácticamente dos días aproximadamente de tiempo que es valioso para poder realizar otras cosas o reorganizarse.

Tal vez hay cosas que son buenas porque ahorramos tiempo. También el tiempo que se pierde lo podemos pasar más con la familia o visitarlas, hacer ciertas actividades. No es que no se pueda hacer, lo bueno es que poco a poco esto se ha ido liberando porque ya hay vacunas. Eso ayudó mucho a que esa lejanía con las demás personas se reduzca, pero siempre previniéndonos o cuidándonos de esta enfermedad.

Recuerdo mucho la navidad del 2021, sé que fue muy distinta para mí y mi familia en comparación con otras navidades. Sin embargo, no fue la pandemia lo que hizo que fuese distinta, fue nuestra rutina. Como sabemos, para fines del 2021 la pandemia ya había disminuido en contagió por las vacunas contra el Covid-19. Por mi parte, llevo dos dosis y me faltaba una tercera que ya pronto me la pondré porque debería tenerla; pero mis malos cálculos entre el trabajo y otros eventos hicieron que retrase mi intención y ganas, algo que está muy

mal de mi parte. Pero dicen que puede venir una cuarta dosis —Hasta que lean esta historia, ya pueda tener puesta mi tercera dosis— o una quinta o sexta, pero el tiempo lo decidirá.

Como les narraba, la rutina nuestra era la de pasar siempre en casa con la familia. Pero esta última navidad del 2021 decidimos viajar y salir de aquella monotonía que nos envolvía cada año. Fue así que salimos de la ciudad del Cusco a otra ciudad cercana; de ahí partimos a la ciudad de Urubamba. La ciudad se ubicaba a 45 minutos según mis cálculos viajeros; es un pueblo acogedor por su gente, de un clima agradable que te recibe con su calor dándote la bienvenida a un hermoso valle denominado "El valle sagrado de los Incas" dícese, porque en años pasados era un lugar preferido por los Incas, por su clima y un valle en el que producen los maíces más grandes que haya visto.

El viaje ya estaba pensado y con la familia lista, algo que lo habíamos decidido un día antes, así de rápido fue la decisión e improvisados y, sin pensarlo mucho, con maletas cortas en mano al fin nos fuimos. También aprovechamos para pasar el fin de año en Urubamba y recibir otro año nuevo deseando que esta pandemia se disipe con nuestros temores.

De los pocos días que estuvimos, la parte que más recuerdo fueron las delicias de la comida como una trucha frita o un cuy al horno acompañado con sus papas doradas y ensalada de colores que adornaban el plato. Recuerdo también aquella fogata que era alimentada con grandes troncos recogidos de un árbol caído por su vejez. Estábamos reunidos con la familia a su alrededor contando o recordando vivencias que sucedieron en antaño, de las cosas buenas o malas que nos pasaron. Pero de todas las historias que contábamos sorprendió la del arrendador del hospedaje quien, entre sus relatos, nos preguntó "¿ustedes han visto duendes?" Me sorprendió, en mi mente me decía "claro, pero solo lo hemos escuchado", ¿pero verlos? ¿quién no ha leído historias de duendes en los cuentos? Aquellos que usaban sombreros puntiagudos, de pequeña envergadura, o que tienen su oro abrazándolo con tanta pasión y sigilo.

Siguió el arrendador con su narración, donde nos decía que por estos lugares, especialmente en los jardines donde nos hospedamos, había duendes. Comencé a ver y buscar a todos los lados entre la oscuridad y la fogata, me puse a ver el lugar donde nos encontrábamos, ya que estaba rodeado de muchos árboles donde nos decía que jugueteaban duendes. Al final de nuestra estadía nunca pudimos ver uno, pero sí hemos escuchado muchas historias

en las noches de fogatas, los otros relatos tenían que ver con los rituales como el pago a la tierra.

El pago a la tierra es una muestra o señal de respeto a la naturaleza; consiste en realizar ofrendas hacia la Pachamama. Así que dimos pequeñas ofrendas a la tierra, como arrojar un poco de bebida como "chicha de jora" o *Aqha* en quechua, una bebida fermentada hecha de maíz. Por otra parte, también fueron ofrecidas hojas de coca a la tierra como un "pago" por estar por primera vez en el lugar.

Las historias son mágicas, ancestrales y te sorprenden. Aquella noche fue todo ello y la familia hizo el "pago" por recibirnos y acogernos, nosotros más que creyentes lo hicimos por respeto al suelo, a la tierra, a la Pachamama (como la diosa de la tierra, la que concibe la vida, la madre protectora que protege, nutre y sustenta a los seres humanos).

Luego de aquella noche llena de estrellas fugaces, con chispas de luciérnagas volando a nuestro alrededor, seguimos con nuestras historias de duendes, de creencias, de fe e imaginación.

Tratamos de olvidar que el planeta había sido sacudido por una enfermedad pandémica como una marea negra que nos oculta del día. Pero aquella noche de fogata tratamos de olvidarla, sin máscaras que nos cubra en el rostro, malos recuerdos, amigos y familiares que fueron cubiertos por este pandémico mal y que ahora no están con nosotros. No sé si es injusta o porque tuvimos mucha suerte, o fuimos intrépidos o a veces cobardes. Lo que sé es que estamos aquí para contar estas historias que viajan a lugares para que sepan de cómo logré vivir. Con risas, penas, enseñanzas, aprendizajes, elecciones, ventanas mágicas, las cuales nos enseñaron a que hay movimiento allí afuera muy similar al latir de mi corazón. Y aquí nos encontramos, contando estas historias mágicas de locuras, pandemia, dioses y duendes que el hombre jamás pudo imaginar.

Referencias

Ayma, D. (2016, marzo 11). *Iván Ciro Palomino: "Hay que tomar conciencia por el planeta"*. Diario Correo. https://diariocorreo.pe/miscelanea/ivan-ciro-palomino-hay-que-tomar-conciencia-por-el-planeta-659393/

JosVelasco. (s.f.). *Frases de la película La ventana indiscreta*. https://frasesdelapelicula.com/la-ventana-indiscreta/

Ministry of Commerce People's Republic of China. (s.f.). *About*. http://english.mofcom.gov.cn/column/mission.shtml

Naciones Unidas. (2016, mayo 3). *Diseñador peruano gana el concurso "Carteles por la Paz" de Naciones Unidas*. https://news.un.org/es/audio/2016/05/1414291

Papa, Y. (2022, marzo 3). *¿Las personas que más se distraen son las más creativas?* La Mente es Maravillosa. https://lamenteesmaravillosa.com/las-personas-que-mas-se-distraen-son-la-mas-creativas/

Time. (1938, junio 13). *Foreign News: On To Chicago*. https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,848985-2,00.html

Vicent, M. (2002, diciembre 13). *Destruido, pero no derrotado*. El País. https://elpais.com/diario/2002/12/14/cultura/1039820409_850215.html